spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 01

#330 JANUAR / FEBRUAR 2011
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück . Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 66 MINUTEN

HERCULES AND LOVE AFFAIR, SAALSCHUTZ, GANG OF FOUR, MAGDA, JEANS TEAM, ISOLÉE, DARRYL JENIFER, DARKSTAR, MOMUS
U.A.

HERCULES AND LOVE AFFAIR

DIE ORGIE GEHT WEITER

MUSIK: JON SAVAGE / TEA-PARTY-POP / NICKI MINAJ / MOMUS
FILM: POST-POSTPORNO KUNST: ROGER BALLEN MODE: VERUSCHKA

GROSSER JAHRESRÜCKBLICK 2010

DIE WÄSCHEREI | HAMBURG
MOMENT & FETTE BEUTE | BERLIN
MEN SPORTS | KÖLN
STOFFWECHSEL | DRESDEN
LUDWIG BECK, G-FASHION & JEANS KALTENBACH | MÜNCHEN
CONLEYS.DE, HERRENAUSSTATTER.DE | ONLINE

WWW.FIRETRAP.COM

Firetrap™

INHALT

NEUE MUSIK

014 **DRUMS OF DEATH** *Text: Lutz Happel*

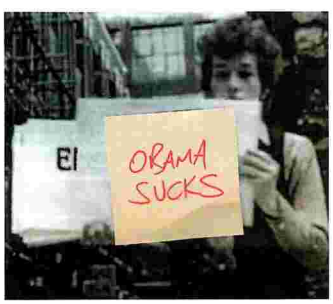
016 **ANNA CALVI** *Text: Ralf Krämer*

018 **MOMUS** *Text: Anne Waak*

022 **SAALSCHUTZ** *Text: Ulrich Gutmair*

024 **NICKI MINAJ** *Text: Robert Defcon*

026 **SPEX-VORSPIEL: JON SAVAGE** *Interview: Max Dax*



030 **TEA-PARTY-POP** *Text: Oskar Piegsa*

Nachdem sie jahrzehntelang erfolglos gegen Rock'n'Roll und ›MTV-Kultur‹ gewettert hat, kämpft die amerikanische Rechte jetzt mit »South Park« gegen linke Spießer und mit Bob Dylan gegen Barack Obama.

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

036 **TITEL: HERCULES AND LOVE AFFAIR** *Text: Jens Balzer*

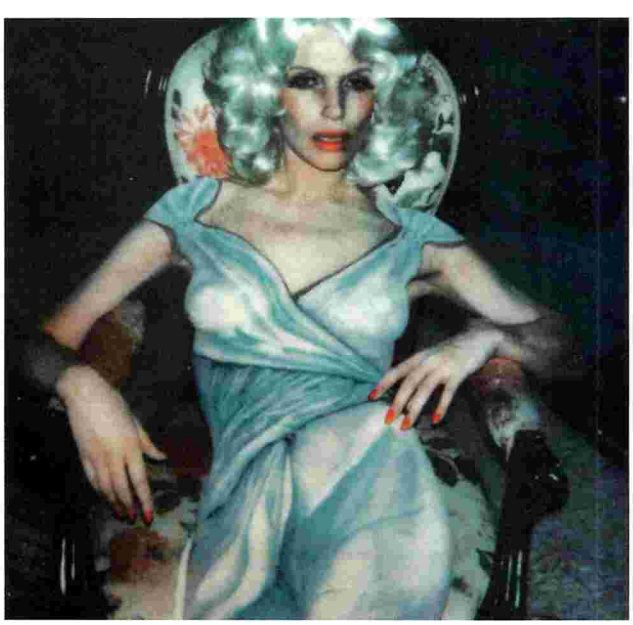
Vor drei Jahren rauschten sie mit ihrem selbstbetitelten Debütalbum und der von Antony Hegarty gesungenen Disco-Single »Blind« in die Herzen der Spex-Leserschaft. Jetzt sind Hercules And Love Affair zurück – mit einer noch glamouröseren Belegschaft und dem fantastischen Album »Blue Songs«, auf dem mit den Sounds von Disco und House der Versuch einer queeren Geschichtsschreibung unternommen wird.

046 **JAHRESRÜCKBLICK 2010**

Loveparade, Chillwave, Preppiness, Pädophilie, die neue Weiblichkeit und die Kultur-offensive des Springer-Verlags: Im Jahresrückblick nehmen wir Themen der Gesellschaft, des Pop und der Mode unter die Lupe – und siehe da: 2010 war ein hoch widersprüchliches Jahr. Dazu wie immer: die Redaktions-, die Autoren- und die Lesercharts.

064 **MODESTRECKE: DISCOTHÈQUE** *Fotos: Daniel Sommer*

René Polleschs neue Inszenierung in den Münchner Kammerspielen, »XY Beat«, spielt in einem glamourösen Ballroom – unsere Models sind durch Bert Neumanns Bühnenbild getanzt



074 **MODE - INTERVIEW: VERUSCHKA** *Interview: Jan Kedves*

›Germany's First Top Model‹ Vera Lehndorff war im Grunde nie Model, sondern immer schon ›Anti-Model‹, oder einfach: Künstlerin, die ihren Körper inszeniert. Im Interview spricht die 71-Jährige über die Vogue-Legende Diana Vreeland, über Schönheit, Licht, ihr Katzenduett mit Blixa Bargeld und das volldigitale Photoshop-Mädchen der Zukunft.

MODE

082 **KENNETH ANGER & MISSONI / ROBERT LONGO & BOTTEGA VENETA**

Esther Buss schaut sich die jüngsten, erstaunlich sinnvollen Werbekooperationen zwischen Mode und Kunst an.

KUNST

084 **KLARA LIDÉN**

Kito Nedo erkennt in dem Werk der jungen Schwedin, die für den Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2011 nominiert ist, künstlerischen Hooliganism zwischen Straße und Museum.

LITERATUR

090 **THOMAS BRASCH**

Der Dichter als Nutte mit kaltem Blick: Thomas Hübener würdigt das Werk des zwischen DDR und BRD vagabundierenden, 2001 gestorbenen Thomas Brasch.

096 **RHYTHMEN, DIE DIE WELT BEWEGTEN**

Frank Schäfer liest sich durch Rudolf Lorenzens im Verbrecher Verlag erschienene Geschichtsschreibung der (subversiven) Modetänze seit Beginn des 19. Jahrhunderts.

FILM

100 **PORNO NACH POSTPORNO**

Genau zehn Jahre hat die Postporno-Diskussion auf dem Buckel – Anlass für uns, in einem Roundtable-Gespräch mit Svenja Flaßpöhler, Tim Stüttgen und Jürgen Brüning zu erörtern, warum es zuletzt still geworden ist um den Begriff. Anschließend erklärt uns Georg Seeßlen, warum Maschinen heute besser ficken.

108 **VALERIE–EINE WOCHE VOLLER WUNDER**

Jaromil Jires' tschechisches White-Goth-Märchen aus dem Jahr 1970 ist endlich auf DVD erhältlich – Thomas Hübener ist ganz ergriffen.

KRITIKEN

112 *Platte der Ausgabe: Gang Of Fours »Content«*

Rezensionen zu neuen Platten, Songs, Compilations, Videos etc. von Das Racist, DDMMYYYY, Driver & Driver, Margaret Dygas, Bryan Eno, Bryan Ferry, Isolée, Jeans Team, Darryl Jenifer, Joan As Police Woman, Magda, Oliver Polak, Polarkreis 18, Robyn, S.a.M., Jon Savage, Francesco Tristano, Tu Fawning, Twin Shadow, Kanye West

132 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**

Thomas Meineckes Plattenspieler, Elektroakustischer Salon, 1000 Robota, Maps & Atlases, Christiane Rösinger, Rummelsnuff, Saalschutz, Kristof Schreuf, Tu Fawning, Hans Unstern & Band. Spex präsentierte »Body Language – What's queer about Queer Pop?«

SPECIAL

134 **ROGER BALLEN**

Er dokumentiert das (Über-)Leben im Post-Apartheid-Südafrika in gespenstischen Fotografien, Die Antwoord berufen sich auf ihn – wir drucken einen Auszug aus dem aktuellen Retrospektiven-Band des amerikanischen Künstlers.

144 **REAKTIONEN**

146 **SPEX VOR 31 JAHREN**

Peter Bömmels, Wilfried Rütten und Bernhard Schaub treffen Andy Gill von Gang Of Four nicht am stinkenden Rhein.

012 **IMPRESSUM**

photo: alexander basile

WWW.CARHARTT-WIP.COM

carhartt®

© Carhartt inc. U.S.A. © carhartt and carhartt. logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

Ben Sherman®

STEPHAN PHOTOGRAPHED BY GUNNAR HÄMMERLE

bensherman.com

BERLIN COLOGNE

EDITORIAL

Foto: Norman Konrad

Die Spex-Redaktion im Moment nach ihrer Neuformation.
Hinten v.l.n.r.: Wibke Wetzker, Patrick Klose, Jan Kedves, Anne Waak, Walter W. Wacht; vorne v.l.n.r.: Mario Koell, Kristina Schilke, Daniel Fersch, Lutz Happel

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

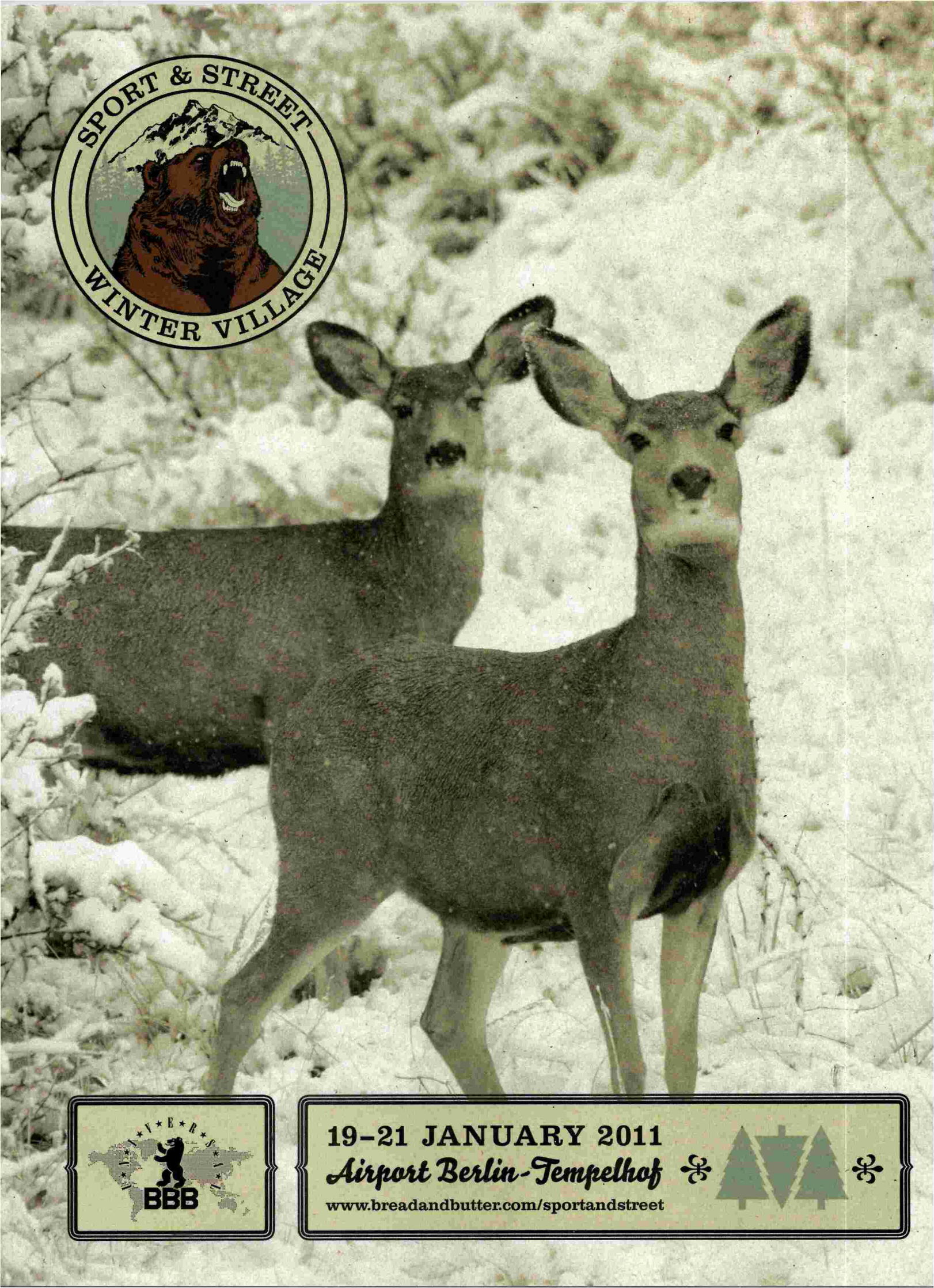
herzlich willkommen zur Spex-Ausgabe #330, einem Heft, das mit dem Jahresrückblick und den Jahrescharts nicht nur eine zeitliche Zäsur setzt. 2010 war ein Jahr der kleinen und größeren Umbauten in der Spex-Redaktion, und an dieser Stelle möchten wir daher gleich mit einem Irrtum aufräumen: Die SZ vermeldete am 14. Oktober 2010, unser ehemaliger Chefredakteur Max Dax habe Spex aufgrund von »Sparmaßnahmen in der Redaktion« und eines Streits um die Nachbesetzung einer freigewordenen Stelle verlassen; die Meldung wurde von verschiedenen Medien ungeprüft übernommen. Any publicity is good publicity, wissen wir auch – aber soviel Drama hätte nun wirklich nicht sein müssen. Man vergleiche bitte das Redaktionsporträt aus der letzten Ausgabe mit dem obigen aktuellen: Wir verabschiedeten Martin Hossbach (der inzwischen beim Berghain arbeitet, für Spex aber weiterhin die Heft-CDs kompiliert), wir verabschiedeten Max Dax (der trotz seiner Flitterwochen Zeit gefunden hat, für diese Ausgabe zu schreiben), wir begrüßen neu im Team Anne Waak (Redakteurin), Kristina Schilke (Redaktionspraktikantin) und Lutz Happel (Redakteur). Ein weiteres Farewell geht an Daniel Fersch, der im Oktober und November spex.de betreut hat – in Vertretung unseres Online-Redakteurs Walter W. Wacht (der frisch aus New York zurückgekehrt ist).

Und sind wir nicht hübsch? Während der Produktion des vorliegenden Hefts fühlten wir uns von einer Botschaft aus den dunkleren Ecken der allwissenden Müllhalde Internet besonders unterhalten: Ein User des mit Popkultur befassten Diskussionsforums phoen.de beobachtete, die neuen Spex-ChefredakteurInnen Wibke Wetzker und Jan Kedves sähen aus, als könnten sie genauso ein Reisebüro oder einen Puff managen. Wenn der wüsste...

Doch zurück zu den ›Sparmaßnahmen‹: Da wir die Spex im Grunde spitze finden so, wie sie ist, führen wir vorerst nicht im Schilde, sie auf den Kopf zu stellen. Eine wichtige Modifikation gibt es allerdings zu vermelden, sie betrifft den hinteren Heftteil: Nach einem Jahr der dialogischen Plattenkritik haben wir uns entschlossen, das »Pop Briefing« nicht weiterzuführen. So produktiv diese Textform häufig auch war (wenn sich Autoren gegenseitig zu Gedanken anstachelten, die ihnen als alleiniger Verfasser einer Kritik möglicherweise nicht in den Sinn gekommen wären), so sehr hakte das Format in anderen Fällen. Vor allem Veröffentlichungen von Newcomern hatten es schwer, im »Pop Briefing« Diskussionen zu entfachen, häufig fielen sie deswegen kurz vor Drucklegung wieder aus dem Heft. Abgesehen davon sind wir der Ansicht, dass die veränderten Musikrezeptionsgewohnheiten im Internet die individuelle Meinungsbildung keineswegs überflüssig gemacht haben – allerdings wurden durch sie die Unterschiede zwischen den verschiedenen Musikformaten eingeebnet. Aus diesem Grund finden sich in unserem Rezensionsteil ab jetzt Kritiken zu Alben, Tracks, Compilations, Videos und MP3s gleichberechtigt nebeneinander.

Wir freuen uns auf das nächste Jahr mit Spex, wünschen allen LeserInnen Spaß mit dieser Ausgabe – und natürlich das Allerbeste für 2011!

Wibke Wetzker und Jan Kedves


SPORT & STREET
WINTER VILLAGE
BBB
19–21 JANUARY 2011
Airport Berlin-Tempelhof
www.breadandbutter.com/sportandstreet

MITARBEITER DER AUSGABE

Mario Koell

Mario Koell, der seit der ersten ›Berliner‹ Spex-Ausgabe (#307, März / April 2007) als Art Director das Erscheinungsbild dieses Magazins bestimmt hat und auch schon vorher in Köln, seit Mitte 2001, als Grafiker und Gestalter dabei war, legt mit dieser Ausgabe sein letztes Heft vor. Nach knapp zehn Jahren Arbeit für die Popkultur folgt Mario nun, unabhängig von anderen Personalien der letzten Monate, dem Ruf der Wildnis. Zehn Jahre Spex: Da möchte auch »Danke« gesagt werden. Mario dankt ganz besonders seinen Co-Grafikern C. Feurstein und P. Klose – treuen Wegbegleitern während der Spex-Tage und -Nächte – sowie ausdrücklich allen Fotografen, die mit ihm zusammengearbeitet haben. Und dem neuen/alten Spex-Team wünscht er von Herzen Glück und Erfolg für die Zukunft. *Foto: Norman Konrad*

Anne Waak

Kurze Zeit nachdem Queen und David Bowie ihre tragisch-euphorische Hymne »Under Pressure« veröffentlicht hatten, wurde Anne Waak in Dresden geboren. Fühlung mit Bowie nahm sie allerdings erst auf, als sie im elterlichen Musikschrank eine Kassette fand, darauf ein Mitschnitt des Konzerts, das er 1987 in Westberlin gegebenen hatte. An dieser Stelle tauchte Anne vor sieben Monaten schon einmal auf, damals als Redaktionspraktikantin. Nach freier Autorschaft für Spex und einer Hospitanz im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung verstärkt sie uns ab sofort als Redakteurin. In dieser Ausgabe beschäftigt sie sich unter anderem mit dem aktuellen Teenagerkult, der Diskussion zum Thema Postporno und dem Universalgenie Momus. Letzterem gab sie Tipps zum Anrühren von Tapetenkleister.

Lutz Happel

Lutz Happel kam im schönen, jedoch ereignisarmen Nordhessen zur Welt und betrieb ebendort zunächst 15 Jahre lang soziales Shoegazing. Als er schließlich die Mitglieder der Punkband Tod durch Denken kennenlernte und sich die Postmoderne in seinem Bücherregal Bahn brach, wurde alles besser, auch Nordhessen. Zwecks universitärer Studien wählte er zielsicher Orte der maximalen Entfernung (Flensburg und Kiel) und Fächer relativer Realitätsferne (Literatur- und Sprachwissenschaft). Es folgte Berlin und dort ein mit großer Geste an der sogenannten Finanzkrise gescheitertes Magazinprojekt, welches ihn aber bis heute nicht von seiner Print-Leidenschaft abgebracht hat. Ab dieser Ausgabe kümmert sich Lutz Happel in seiner Funktion als Spex-Redakteur unter anderem um den neuen Rezensionsteil.

Daniel Fersch

Zum ersten Mal Kontakt mit dem Planeten Spex nahm Daniel Fersch vor ziemlich genau elf Jahren auf, als er in der – damals noch in der Aachener Straße in Köln beheimateten – Redaktion ein Praktikum absolvierte. Weil diese Stippvisite zufällig mit dem Höhepunkt der Karnevalssaison zusammenfiel, weisen seine Erinnerungen an diese frühe journalistische Erfahrung Lücken auf. Trotzdem in seiner Berufswahl bestärkt, folgten ein Volontariat bei der taz in Berlin und ein Uni-Abschluss als Journalist und Amerikanist in Leipzig. Seit seinem Umzug nach Berlin ist Fersch freier Autor für Groove, taz und andere, außerdem Redakteur für die Webseite einer Vorabend-TV-Serie, DJ und Veranstalter. In Vertretung für Walter W. Wacht betreute er in der Produktionsphase des vorliegenden Heftes spex.de.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Helmut Draxler u. a. (Hg.)

»Erste Wahl. 20 Jahre ›Texte zur Kunst‹, 2. Dekade«

(Philo Fine Arts)

Zum 20-jährigen Jubiläum der Zeitschrift Texte zur Kunst geben Helmut Draxler, Isabelle Graw und André Rottmann mit repräsentativen Texten einen Überblick über die wichtigsten Kunstentwicklungen und -debatten der letzten beiden Dekaden. Im zweiten Band der fast 1200 Seiten umfassenden Anthologie ist unser Autor Aram Lintzel mit seinem Text »Spiralen der Erinnerung. Pop – Nostalgia – Art« aus dem Jahr 2005 vertreten. Darin geht er Nostalgiephänomenen in Kunst und Popkultur nach.

Frank Schäfer

»111 Gründe, Heavy Metal zu lieben«

(Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag)

Die Zeiten, als die angeblich gesundheitsschädigende Wirkung von Heavy Metal diskutiert und die Szene als antibürgerliche Veranstaltung betrachtet wurde, sind schon eine Weile vorbei. Heute tragen Kleinkinder Motörhead-Shirts und Kulturwissenschaftler veranstalten Symposien zur Ästhetik der Luftgitarre. Unser Autor Frank Schäfer macht mit Kurzgeschichten und Listen, kritischen Exkursen und theoretischen Erörterungen den Kniefall vor der angeblich härtesten Musik der Welt.

IMPRESSUM

VERLAG

piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG

Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION

Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Jan Kedves (verantwortlich),
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION

Print: Lutz Happel, Jan Kedves (Textchef)
Anne Waak, Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online: Walter Wacht
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer
Styling & Produktion Modestrecke: Alexandra Dietl

ART DIRECTION

Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG

Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT

Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE

Jens Balzer, Christoph Braun, Esther Buss, Max Dax, Philipp Ekardt, Gerd Janson, Björn Gottstein, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Roberta Hanke, Thomas Hübener, Ralf Krämer, Katrin Kruse, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Dominikus Müller, Kito Nedo, Robert Defcon, Joachim Ody, Oskar Piegsa, Frank Schäfer, Georg Seeßlen, Stephan Szillus, Christoph Twickel, Klaus Walter, Alexis Waltz

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE

Timothy Archibald, Jochen Arndt, Lauren Dukoff, Michael Heilgemeir, Steven Kohlstock, Norman Konrad, Gianni Occhipinti, Isolde Ohlbaum, Daniel Sommer, Darko Todorovic, Doro Tuch, Dan Wilton

ANZEIGEN

Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Martin Hossbach (Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

MARKETING & SALES

Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK

Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

ivw

VERTRIEB

MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 03+04/2011: 02.02.2011, EVT: 25.02.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

LARRY DAVID UND SEINE LAUNEN

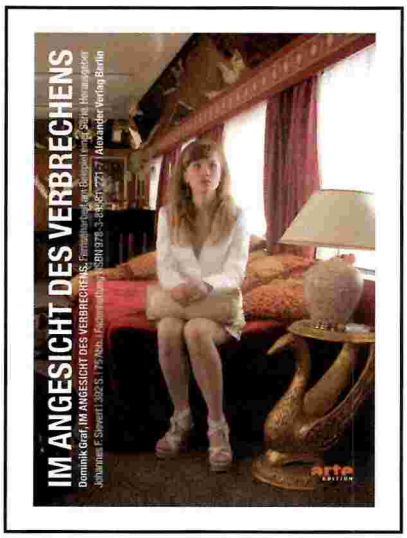
DIE KOMPLETTE ERSTE STAFFEL AB 26. NOVEMBER AUF DVD

© 2003 Home Box Office, Inc. All rights reserved.
HBO® and Curb Your Enthusiasm℠ are service marks of Home Box Office, Inc.
Distributed by Warner Home Video. All rights reserved.

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

Exklusives Prämien-Paket, stark limitiert



DOMINIK GRAF
»IM ANGESICHT DES VERBRECHES«

Zumindest aus künstlerischer Sicht zahlt sich Verbrechen aus. Das beweist Dominik Graf mit seinem Fernsehmehrteiler »Im Angesicht des Verbrechens«. Darin geht es – unter anderem – um die russische Mafia, Prostitution, Drogen und Mord. Wenn junge, unkonventionelle Polizisten in der Unterwelt von Berlin aufräumen, gibt sich Graf nicht mit eindimensionalen Klischees zufrieden; seine Figuren sind greifbar, ihre Geschichten kunstvoll miteinander verwoben. Sein Weltbild reicht über die Gut-Böse-Polarität hinaus und bis nach Weißrussland. Sämtliche zehn Folgen der preisgekrönten Miniserie gibt es als 4-Disc-Digipack inkl. Bonusmaterial. Das von Johannes Sievert herausgegebene Buch zur Serie dokumentiert die Dreharbeiten u.a. in ausführlichen Gesprächen mit Graf und seinen Mitstreitern.

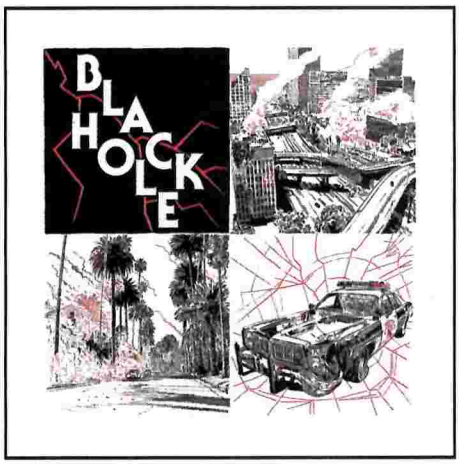
»IM ANGESICHT DES VERBRECHENS« DVD, 488 MINUTEN (MFA+, IN ZUSAMMENARBEIT MIT ARTE), UND BUCH 392 SEITEN (ALEXANDER VERLAG, IN ZUSAMMENARBEIT MIT ARTE EDITION)

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

*INLAND 60 EURO / AUSLAND 84 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

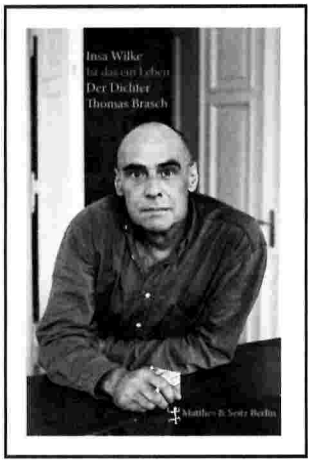
PRÄMIENWAHL



JON SAVAGE PRESENTS
»BLACK HOLE – CALIFORNIAN PUNK 1977–80«

Ein Cambridge-Abgänger rezensiert Popgeschichte. So kurz könnte man die Karriere des Briten Jon Savage zusammenfassen. Wäre da nicht viel mehr, wie z.B. seine journalistische Tätigkeit für Magazine wie Sounds und New Musical Express, oder auch für The Observer. Und wären da nicht seine berühmten Song-Compilations. Die neuste liegt nun vor: »Jon Savage presents: Black Hole – Californian Punk 1977–1980«. Darauf wird einer fast vergessenen Epoche der amerikanischen Musik Tribut gezollt. Mit Künstlern wie The Germs, The Dead Kennedys u.v.m.

CD (DOMINO RECORDS)



INSA WILKE
»IST DAS EIN LEBEN – DER DICHTER THOMAS BRASCH«

Zum ersten Mal ehrt ein biografisches Essay den 2001 verstorbenen deutschen Dichter, Filmemacher und ›Störenfried‹ Thomas Brasch. Insa Wilke ermöglicht darin einen neuen Blick auf die Bedeutung seines Wirkens in der DDR, in Westberlin und dem wiedervereinten Deutschland. Dank umfangreicher Recherchen in Braschs Nachlass zeichnet Wilke einen Schreib- und Denkversuch nach, der von der historischen Zäsur 1989 auf das Hier und Jetzt ausstrahlt. Braschs kompromissloses Leben und Arbeiten zieht den Leser in ein Dickicht aus wilden Gedanken.

BUCH 320 SEITEN (MATTHES & SEITZ BERLIN)

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

**INLAND 30 EURO / AUSLAND 42 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

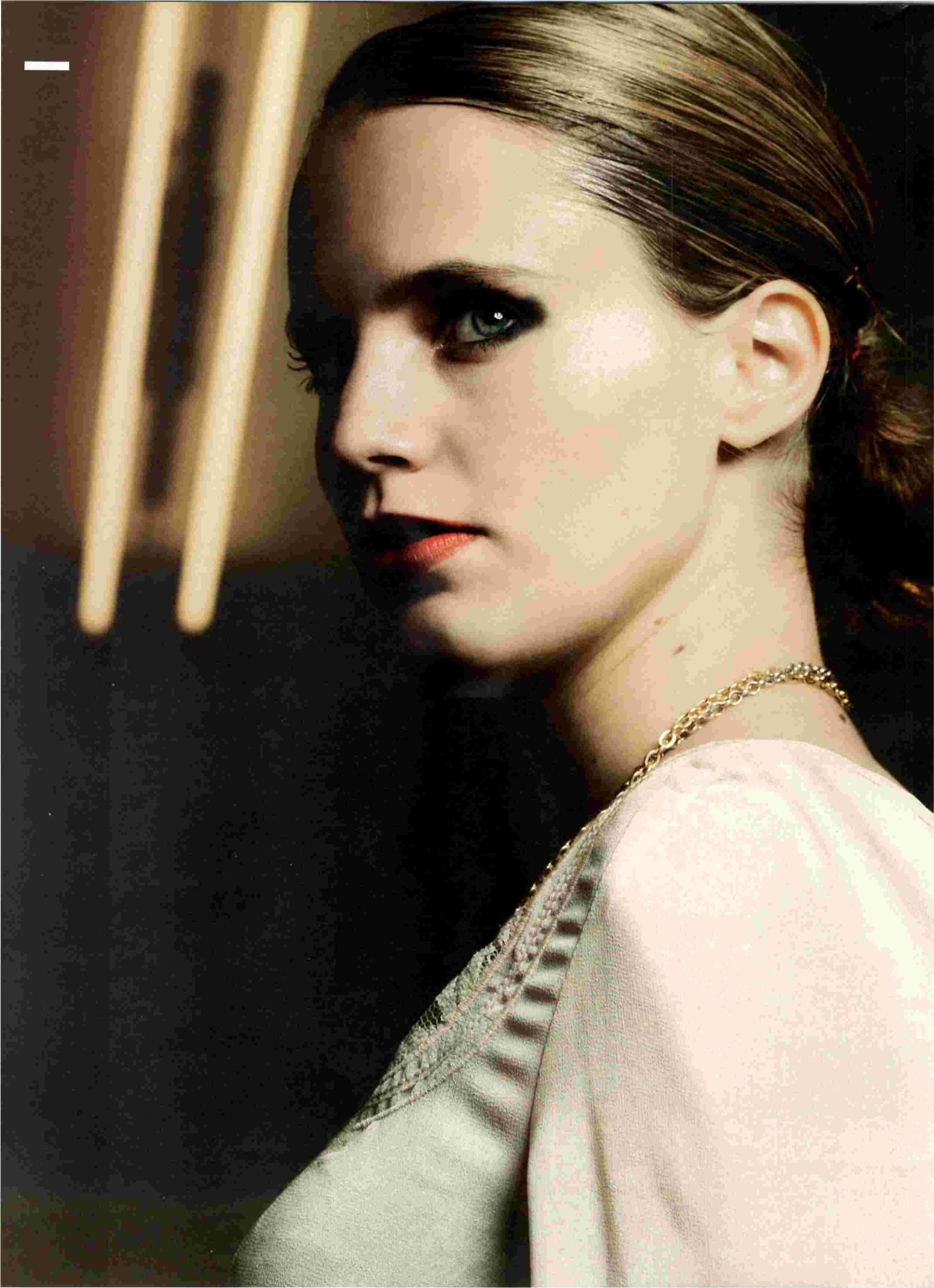
DRUMS OF DEATH

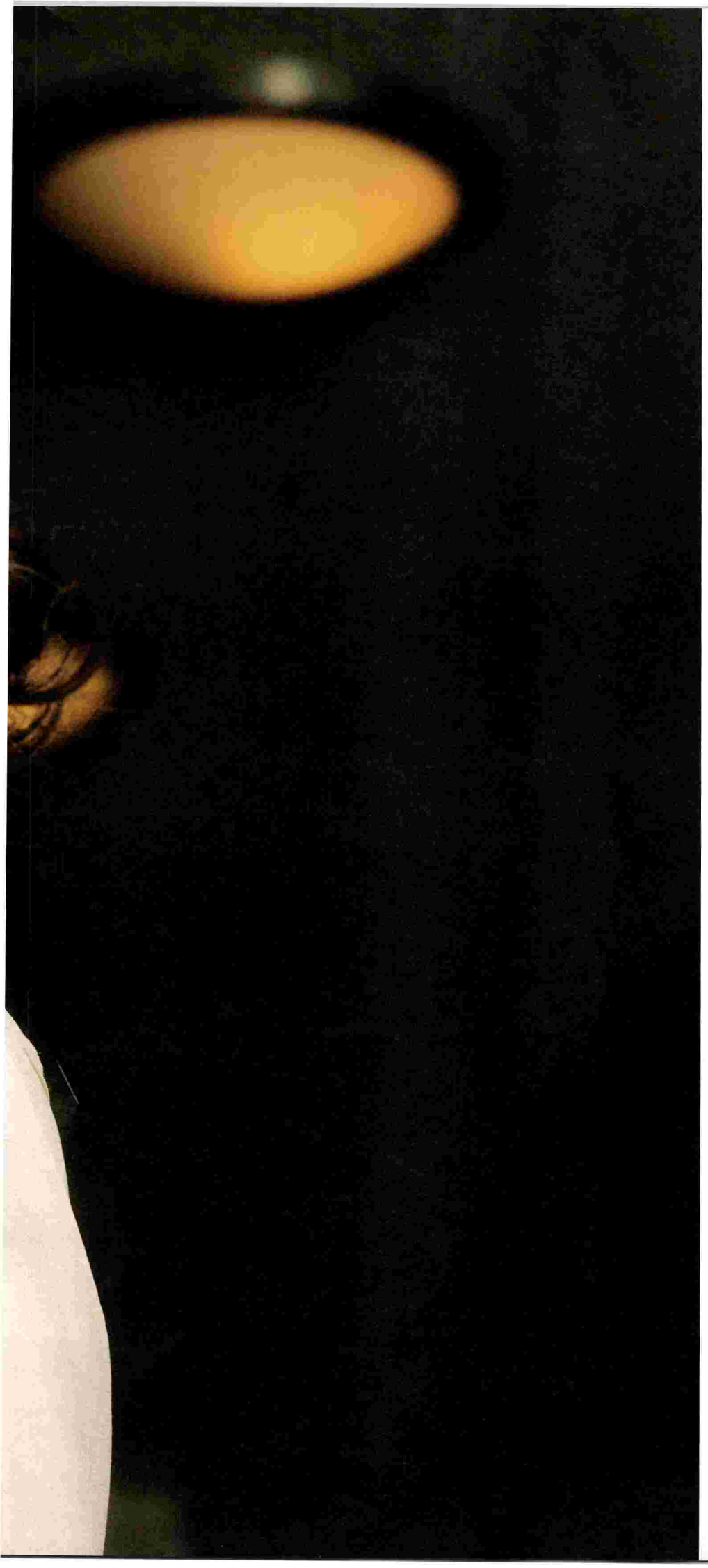
ALLES KRACHT AUFEINANDER

TEXT: LUTZ HAPPEL
FOTO: DAN WILTON

Beim Anblick seiner morbiden Staffage könnte man Colin Bailey für einen neuen Hohepriester des Gothwave halten. Aber nein. Die Totenmaske ist diesem Wahl-Londoner, der schon für Peaches und mit Gonzales produziert hat, weniger optisches Pendant zum Sound als eine Strategie des Geheimnisvollen – so autonom, dass seine Musik dahinter kaum zu erraten ist. Die Magie sei der Popmusik abhanden gekommen, attestiert Bailey, es gebe »zu viel ›behind the scenes‹« und »zu wenig Legenden«. Um dieser Entzauberung entgegenzuwirken, wählt Bailey die Kunstfigur und mutiert zu einem Mash-up aus Baron Samedi und John Sinclair'schem Gruselwesen, hinter dem sich jedoch eine lange musikalische Sozialisation verbirgt. Denn auch wenn es beim ersten Hören den Eindruck macht: Bailey ist nicht wie die Chillwave-Kids, die sämtliche im Netz verfügbaren Stile der Popmusik zusammenrühren, ohne aktiv an Szenen und Bewegungen teilgenommen zu haben. Zwar kombiniert Bailey auf erratisch anmutende Weise die düsteren Stimmen des englischen New Wave und Postpunk mit einer Faszination für inszenierten Horror, wie jenen der Misfits, dazu addiert er euphorischen Rave der Neunziger, Cut-ups, Vocal-House und Acid-Hooklines, die im Minutentakt von balladenhaften Pianoläufen gebrochen werden. Doch es gibt eine Erklärung dafür: Bevor der geborene Schotte nach London zog, lebte er lange in Glasgow, wo ihm das DJ-Team Optimo einer der zentralen Einflüsse war. JD Twitch and JG Wilkes, ein Acid-House-Freak und ein Punk aus Belfast, missachteten dort mit ihren Partys und Mix-CDs über eine Dekade hinweg die Grenzen der Technokultur. Auf »Generation Hexed«, Baileys Debütalbum als Drums Of Death, krachen all diese Einflüsse aufeinander. Zwar entsteht so kein Mysterium, dazu lässt sich die Musik zu leicht entschlüsseln. Doch geheimnisvoll an Drums Of Death ist, dass – entgegen aller Trends – so gar nicht das drin ist, was draufsteht.

Drums Of Death *»Generation Hexed«*
(Greco Roman / Rough Trade) 12.11.10



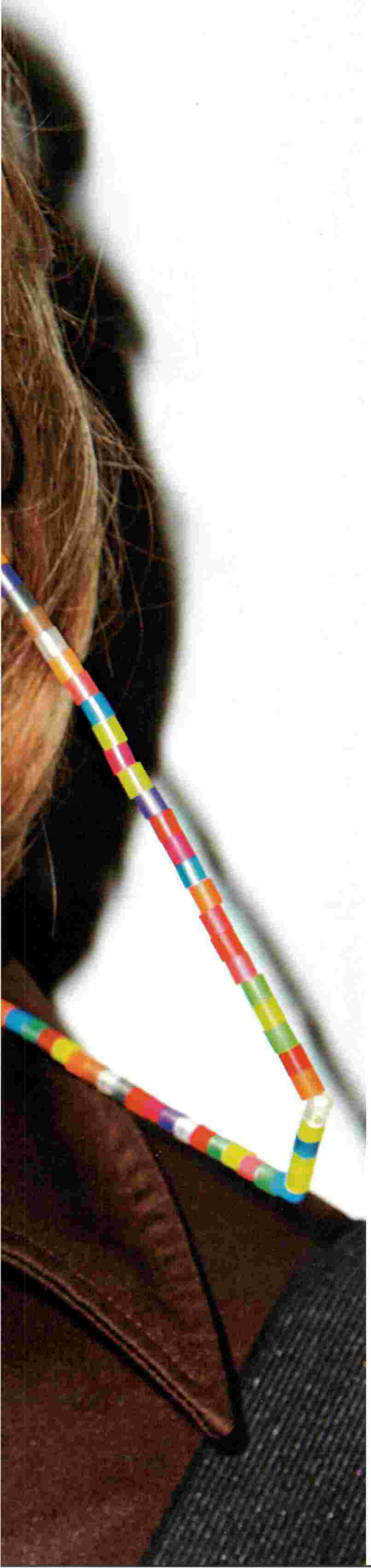


ANNA CALVI
EINE BITCH NAMENS LEBEN

TEXT: RALF KRÄMER
FOTO: MICHAEL HEILGEMEIR

Aufwachen nach dem »Blackout«, im »Morning Light«, eben noch »First We Kiss« geträumt haben, und nun: das Gefühl, dass gestern wesentliche Grenzen überschritten worden sind. Solcherlei Verzauberung steckt in den Songs des Debütalbums von Anna Calvi. Die 28-jährige Londonerin singt jedoch nicht mit jener schüchternen Stimme, die vielleicht passend erscheinen würde und mit der sie sich in Interviews über jedes Kompliment freut. Im Gegenteil: Als Sängerin nimmt sie die Perspektive einer wissenden Dame ein, die weit genug gegangen ist, um Wesentliches über sich und eine gewisse Bitch namens Leben vorzutragen: Calvi wurde mit einer schweren Hüftfehlbildung geboren, ihre frühe Kindheit fand im Krankenhaus statt, wo sie sich zwischen etlichen Operationen in Traumwelten flüchtete. »Ohne Eskapismus wäre ich heute keine Musikerin«, sagt sie. Aus ihrem Drama sind sonst Opernarien gestrickt, oder trotzige Chansons. Maria Callas, Edith Piaf und der Sechziger-Breitwand-Pop von Chips Moman und Felton Jarvis haben es Calvi angetan, allen voran »Surrender«, der Elvis-Klassiker: »Wie viel Reichtum man in eine Stimme packen kann!«, schwärmt sie. Reichtum ist auch das, was Calvis Gitarrenspiel auszeichnet. Von den Hendrix-, Ravel-, und Messiaen-Platten ihres italienischen Vaters hat sie sich die variantenreiche motivische Arbeit sowie das Reservoir an Klangfarben abgehört. Schon mit acht wollte Calvi Gitarrensaiten nicht wie Gitarrensaiten klingen lassen. Diese Freiheit, wie sie vielleicht nur Autodidakten haben, prägt nicht zuletzt auch ihre quasi-sinfonischen Konzerte mit dem Schlagzeuger Daniel Maiden-Wood und der Multiinstrumentalistin Mally Harpaz. Nach den Auftritten als Support von Grinderman steht nun eine eigene Tour an. Sie kann mittlerweile davon leben – es verschlägt ihr die Sprache vor Glück. »No More Words« heißt der erste Song ihrer Platte. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man singen.

Anna Calvi *»Anna Calvi«*
(Domino / GoodToGo) 21.01.11



MOMUS
WAS VON SEX UND JAPAN ÜBRIG BLIEB

Seit Mitte der achtziger Jahre bewegt sich der ›serielle Immigrant‹ Nicholas Currie alias Momus durch den Spex-Kosmos – als Musiker, Blogger und inzwischen auch Buchautor. Vor kurzem hat er Berlin verlassen und lebt nun in Osaka. Sein neues Album »Hypnoprism« ist ein kleines Meisterwerk der Verstörung.

TEXT: ANNE WAAK
FOTOS: NORMAN KONRAD

Es war 1987, da schrieb Ralf Niemczyk in dieser Zeitschrift: »Eines Tages, wenn Momus sehr, sehr berühmt sein wird und alle Welt ihn feiert, wird die Londoner Stadtverwaltung am südlichen Themseufer direkt unterhalb der Waterloo Bridge eine Gedenktafel installieren: ›Hier verkaufte Momus, der eigentlich Nicholas Currie heißt und als smarter blonder Schotte aus Edinburgh stammt, an zwei Tagen die Woche Bücher.‹«

Nahezu ein Vierteljahrhundert später gibt es Momus zu Ehren weder in London noch irgendwo sonst auf der Welt ein Denkmal. Ungerechterweise, produziert er doch ohne Unterlass bemerkenswert eigensinnige Kulturprodukte. Gerade ist sein achtzehntes Studioalbum »Hypnoprism« erschienen, eine Sammlung unaufgeregt-abgründiger Lo-Fi-Popsongs, über die er mit sanfter Stimme beunruhigende Dinge singt. Und statt Bücher anderer Leute zu verkaufen, schreibt er neuerdings selber welche, etwa das im kommenden Herbst auch auf Deutsch im Blumenbar-Verlag erscheinende »Book of Jokes«. In ihm bettet Momus bekannte Witze obszönen Inhaltes in eine als Gefängnistagebuch daherkommende Scheherazade-Erzählung ein. Inzest, Nekrophilie, Pädophilie – keine sexuelle Unart, die in dem Buch nicht thematisiert würde.

Momus spielt die Rolle desjenigen, der das Wohlbefinden seiner Zeitgenossen stört, indem er die Grenzen dessen überschreitet, was gerade noch als akzeptabel gilt – spätestens seit seinem zweiten, 1989 erschienenen Album »The Poison Boyfriend«. Auf ihm trugen die Stücke Titel wie »Sex for the Disabled« oder »Murderers, the Hope of Women«. »Ich bin das, was man heute im Internet als Troll bezeichnet«, sagt Momus, der sich selbst aber als durchaus wohlerzogen und gänzlich schüchtern beschreibt. Als Provokateur und Tabubrecher auftreten, gezielt Diskussionen anzetteln, diese aber zugleich sabotieren und das Publikum mit beißendem Spott überschütten: All dies tut Momus, weil es ihm von seinem früheren Label Creation Records aus Marketingüberlegungen nahegelegt wurde. »Ich war denen zu clean, weswegen sie mir ein schmieriges Underground-Image verliehen«, erklärt er. Die Taktik geht bis heute auf.

Momus ist von klappriger Statur, den Kopf hält er stets ein wenig schildkrötenhaft nach vorn gereckt. Physiognomisch ähnelt er seinen erklärten Idolen Jacques Brel und David Bowie auf wundersame Weise zu gleichen Teilen – wobei im Dunkeln bleibt, was Ursache und was Wirkung war. Bowie zumindest diente Momus, als er Mitte der achtziger Jahre seinen ersten Plattenvertrag unterschrieb, als Karrierevorbild. »Ich wollte so glamourös sein wie Bowie. Aber eigentlich bin ich als Musiker ein wenig überqualifiziert. Man kommt ja sehr leicht an einen Plattenvertrag.«

Neben unbestreitbarem musikalischen Talent dermaßen mit Selbstbewusstsein ausgestattet, gelang dem damals 29-Jährigen in England gleich ein Radiohit, das deutlich an den frühen Pet Shop Boys geschulte »Hairstyle

Momus

of the Devil«. Das war 1989 und seitdem hat Momus nicht aufgehört, Alben unterschiedlicher Genres und Konzepte aufzunehmen. Eines, »Tender Pervert«, enthielt chansoneske Tribute an Serge Gainsbourg, ein anderes treffsichere Porträtsongs über jeden, der ihm dafür 1000 Dollar zahlte, darunter der Künstler Jeff Koons. Momus unterhielt auch einige Jahre lang einen Blog mit dem Namen »Click Opera«. In ihm verfasste er täglich von seinen Lesern hundertfach kontrovers diskutierte Essays zu Themen wie der kunsthistorischen Bedeutung des Pierrot-Motivs, japanischen Vergewaltigungs-Simulationsspielen oder der Frage, warum wir Narzissten mögen.

Musik machen und Songs singen, schlaues bis krudes Zeug bloggen und Bücher schreiben – all das sind für Momus Möglichkeiten, die Menschen in ihrem selbstgewissen Wohlbefinden zu stören. Sein höchsteigenes Storytelling betreibt er manchmal sogar in ganz althergebrachter Form. Das zeigte sich eindrucksvoll auf einer »Emotional Lecture«, die er im Herbst im Berliner Kunstfilmladen Image Movement hielt: In der Rolle eines namenlosen Professors improvisierte er dort über sphärische Soundflächen die Geschichte eines genialischen Poeten – und fesselte seine Zuhörer, ohne auf Notizen zurückzugreifen oder auch nur einmal ins Stocken zu geraten. Er erzählte von einem dichtenden Bohemien, der auf ein gutbürgerliches älteres Paar trifft und dessen komfortables Leben aufmischt. Eine Konstellation, die Momus gleich in mehrerlei Hinsicht interessiert. Zum einen ist er fasziniert von der Figur desjenigen, der ehebrechend in eine Beziehung eindringt. »Ich meine das nicht unbedingt im sexuellen, sondern vielmehr im übertragenen Sinne. Indem er etwas Fremdes einbringt, gerät eine bestehende Situation ins Wanken«, sagt Momus. Ebenso könnte man die Dreierkonstellation als das Freud'sche ödipale Dreieck lesen, in dem ein neugeborenes Kind – das, Zitat Momus, »pissing piece of shit« – die bestehende Idylle zwischen Mann und Frau zerstört. Am wichtigsten ist ihm aber die dritte Lesart: die vom Immigranten, der mit fremdartigem Aussehen und eigenen Werten in ein Land kommt und von dem verlangt wird, sich möglichst bis zur Unsichtbarkeit zu integrieren. Momus selbst verfolgt das genaue Gegenteil: Seiner Ansicht nach gilt es, jedwede Andersartigkeit unbedingt anzuerkennen und Differenzen zu bewahren – vor allem diejenigen, die als problematisch angesehen werden. »Toleranz bedeutet nicht, dass nur toleriert wird, womit man ohnehin einverstanden ist.« Auch die Freiheit, anders auszusehen als die meisten Menschen, nutzt er wie einen Muskel, der andernfalls zu verkümmern droht. Deshalb sieht er es als seine Pflicht an, komische Perücken zu tragen, einen marokkanischen Kaftan oder drei Nummern zu kleine Damenpullover.

Momus selbst ist serieller Immigrant. Aufgewachsen in Schottland, Griechenland und Kanada, zog er von London nach Paris und von da aus nach Tokio – wo er die japanische Popgröße Kahimi Karie produzierte und dabei eine Art Star wurde – und über New York schließlich 2003 nach Berlin. Inzwischen hat er die Stadt schon wieder verlassen und sich aus amourösen Gründen in Osaka niedergelassen. Japans sinkender Stern bereitet ihm allerdings Sorgen. Aufgrund der Rezession und des Bevölkerungsrückgangs wird es seiner Prophezeiung nach künftig immer weniger junge Japaner und Japanerinnen geben, die zum Kunststudium in den Westen gehen. »Spätestens in fünf Jahren wird es wahrscheinlich keine Rockstars mit japanischen Künstlerinnen-Freundinnen mehr geben. Die Ära der Lennon-Ono-Verbindungen geht zu Ende.« Da spricht einer aus persönlicher Betroffenheit. Auf die Frage, wie viele japanische ›love interests‹ er schon gehabt habe, lacht Momus laut auf und antwortet dann mit einer groben Schätzung: »Über die Jahre werden es an die fünfundzwanzig gewesen sein. Obwohl ich mich auch zu anderen Frauen hingezogen fühle, denke ich manchmal, dass meine wahre sexuelle Bestimmung Japanerinnen gilt.« Eine derartige persönliche Vorliebe ist gemeinhin mit Vorurteilen behaftet, weswegen Momus gleich mit der stereotypen Vorstellung der vermeintlich unterwürfigen Asiatinnen aufräumt: »Ich bin von einigen schon geschlagen worden.«

MOMUS' ERKLÄRTES ZIEL IST ES, IM EMOTIONS-ZENTRUM DES GEHIRNS FÜR WIRRNIS ZU SORGEN

Die Songs auf seinem aktuellen Album »Hypnoprism« – ein Schelm, wer ›priapism‹ liest – beziehen ihre Faszination nun aus einer Kombination von Gefühligkeit und Weirdness. Momus' erklärtes Ziel ist es, mit seiner neuen Musik viel stärker als früher direkt ins Emotionszentrum des Gehirns zu wirken und dort für Wirrnis zu sorgen. »Normalerweise funktioniert Sentimentalität über das Aufrufen von etwas sehr Vertrautem. Aber gleichzeitig will ich die Leute befremden, wie es Brecht oder die russischen Formalisten getan haben.« In der Tat erscheinen die varietéhaft-karnevalesken Stücke auf »Hypnoprism« durchweg vertraut. Momus hat sie an millionenfach auf YouTube angeklickte Songs wie den Kindergarten-Hit »Old MacDonald Had a Farm« oder »Alone Again (Naturally)« von Gilbert O'Sullivan angelehnt. Sein Ziel war es, den in den Stücken enthaltenen Hitfaktor zu eliminieren, was ihm dank seines Hangs zu einschmeichelnden, auf den Sounds analoger Instrumente basierenden und zugleich comicartigen Songfundamenten nicht vollständig gelungen ist. Aus der beschwingten Selbstmordankündigung O'Sullivans angesichts des Entschwindens seiner Verlobten wird »Datapanik«, ein Song über den Albtraum des umfassend durchdigitalisierten Menschen: den Verlust sämtlicher Computerdaten. »Alle, die diese Erfahrung mit mir teilen, bestätigen mir, dass es sehr schmerzt, ›Datapanik‹ zu hören«, sagt Momus nicht ohne Stolz. Was ihm aber zum Glück, anders als seine Fuckbuddy-Liste und die Photoshop-Experimente mit hundsköpfigen Menschen, bei bislang keinem Computercrash verlustig gegangen ist, ist sein Dasein als intelligentes Enfant terrible. So zeigt sich Momus in verlässlicher Größe, wenn er auf »Hypnoprism« mit glasklarer Selbsterkenntnis und distinguierter Stimme über einer angedeuteten Kinderliedmelodie säuselt: »Oh what fun it is to be an evil genius«.

Momus *»Hypnoprism«*
(Cherry Red / RTD) 05.11.10

SAALSCHUTZ
DRÜCK DEN KNOPF UND WIR SIND DA

Noch vor Egotronic, Frittenbude und der allumfassenden Tanzherrschaft des Labels Audiolith kamen zwei Schweizer aus Vororten von Zürich daher und definierten Ravepunk als Stil mit Haltung. Saalschutz hatten Krawallslogans, Sägezahnkurven und Größenwahn. Das neue Album ist da und mit ihm die Frage: Wie lässt sich Pop in seiner Kaputtheit ernst nehmen?

TEXT: ULRICH GUTMAIR
FOTO: DARKO TODOROVIC

»Entweder Saalschutz« heißt das dritte Saalschutz-Album. Entweder Saalschutz – oder was? Langeweile, Untergang, Kapitalismus, Elend, Traurigkeit? Der bombastische Größenwahn, die platte Provokation, die in diesem Albumtitel stecken, sind nichts Neues. Es geht ja schon beim Bandnamen los, unter dem die Herren Flumroc und M T Dancefloor seit 2001 segeln.

Saalschutz haben immer schon einen auf dicke Hose und Krawall gemacht und dabei ihren Hörerinnen und Hörern leise zugezwinkert. Ihr bei ZickZack erschienenes Debütalbum »Das ist nicht mein Problem« platzte 2004 in die Ödnis des deutschen und deutschsprachigen Nullerjahre-Pops wie eine Wasserbombe aus dem fünften Stock. Auf dem Album gab es ein lustiges Stück Technopunk zu hören: »Ich will die ganze Zeit nur Saalschutz hörn / Ich will mit Saalschutz meine Nachbarn störn / Ohne Saalschutz geh ich heut Nacht nicht heim / Ohne Saalschutz schlaf ich heut Nacht nicht ein / Ohne Saalschutz ist der Leidensdruck zu krass / Ohne Saalschutz machen nicht mal Drogen Spaß / Ohne Saalschutz gibt es immer wieder Krieg / Denn nur dank Saalschutz sind die Menschen zueinander lieb«.

Die beiden Männer aus Zürich sangen ihre simple Melodie über schnelle Beats und die Sägezahnkurven eines alten Analogsynthesizers. Es klang, als sei die Neue Deutsche Welle durch den Protonenbeschleuniger von Techno gejagt worden. Auf »Entweder Saalschutz« geht es jetzt nicht viel anders zu. Auch 2010 wird ordentlich Wind gemacht. Der Sound von »Entweder Saalschutz« ist die typische Mischung aus Synthiequietschen und Drumcomputerrhythmen, die auf dem Dancefloor bestens ihre Arbeit tun. Sie sind höchstens noch ein bisschen smarter geworden. Catchy Melodien helfen gewitzten Texten wieder dabei, ihre Wirkung zu entfalten. Saalschutz haben ihren Ravepunk perfektioniert. Als Pioniere desselben, also des Ravepunks – und damit ist hier nicht nur ein gewisser Musikstil, sondern eine Haltung zur Welt gemeint –, sind sie eine Audiolith-Band avant la lettre gewesen. Nur logisch also, dass sie mit diesem neuen Album ebendort angekommen sind und sich nun in der guten Gesellschaft von Frittenbude und Egotronic befinden.

Wenn man M T Dancefloor in Zürich gegenüber sitzt, sieht man einen freundlichen, selbstbewussten, aber keinerlei Aufhebens um seine Person machenden, ernsthaften jungen Mann mit scharfem Verstand, Humor und einem Händchen für zündende Slogans. Er sei nicht so schnell beim Texten wie die Kollegen von Egotronic, erzählt M T Dancefloor. Er hat immer ein Notizbuch dabei, in das bei Gelegenheit ein paar Zeilen geschrieben werden, wenn sie gerade so daherkommen. Irgendwann wird dann einer der typischen verwinkelten Saalschutztexte daraus, die von der Frage geprägt sind, wie man jene Klischees umschifft, welche die Sprache im Allgemeinen und die Sprache von Pop im Besonderen prägen. Wie zerstört man sie, wie umgeht man sie elegant, wie schwelgt man in ihnen und sagt trotzdem etwas, das über sie hinausweist? »Irgendwie ist alles anders als sonst / Ich weiß nicht, was es ist / Doch es ist anders als sonst / Da kann ja jeder kommen / Das kann ja jeder sagen / Das ist der Widerspruch, Widerspruch, Widerspruch«, heißt es auf »Der Widerspruch« von der neuen Platte. So muss wohl heute Popmusik für eine Generation klingen, die auch noch mal teilhaben will an den wunderbaren Krawallqualitäten jeder Popmusik der letzten hundert Jahre. Die Pop genießen dürfen will, obwohl ihnen die Behauptung seiner revolutionären Kraft schon in der Grundschule als ein nur notdürftig kaschiertes Märchen enttarnt wurde, mit dem Schuhe, iPhones oder irgendein anderer Quatsch verkauft werden.

Saalschutz kommen aus der Provinz der Provinz, aus zwei Vororten von Zürich. Von wo auch sonst? Die Provinz war schon immer der Ort, wo nachgedacht und selber gemacht wird, und wo vor allem die Winzigkeit der eigenen Szenen und die erzwungene Nähe zur Welt der Stinknormalen erst gar nicht die Idee aufkommen lassen, die Wichtigtuereien hipper Metropolenmenschen ernst zu nehmen. Gleichzeitig weiß man als Provinzintellektueller, dass man sich nicht damit lächerlich machen soll, eine Position des Draußenseins für sich zu reklamieren: »Alles relevant jetzt / Wir hängen alle drin / Wir haben alle teil / An diesem schlechten Film / Wer darf mal ran jetzt / Alle sind verliebt / Ins gebrochenste Versprechen seit es Popkultur gibt / Das geht so tief / Es ist so damned crisp / Und es lässt sich nicht beschreiben / Wie verzwickt es ist«.

Saalschutz beherrschen es, aber sie verstecken sich nicht hinter jungsmäßigem Besserwissertum und Nerdismus. Das Entweder-Oder von supersmartem Second-Order-Underground-Pop und dem Haudrauf-Funktionalismus des Mainstreams stellt sich bei ihnen als falsche Wahl heraus. In seiner Kaputtheit nehmen sie Pop so ernst, dass er trotz der Ausstellung seiner Dysfunktionalität munter aufersteht und eine unglaublich anmutende Größe annimmt. Sie singen: »Du brauchst nur den Knopf zu drücken / Und schon sind wir da«. Kein Bullshit, alles wahr.

Saalschutz *»Entweder Saalschutz« (Audiolith / Broken Silence) 28.10.10*

NICKI MINAJ
LUXUS, GEILHEIT UND MÄCHTIGE MÄNNER

Sie war in den vergangenen Monaten mit bis zu sieben Songs gleichzeitig in den Billboard-Charts und liefert Diskussionsstoff mit ihrer nicht zwingend plausiblen Mischung aus Nuttenhass, Verfügbarkeit und Bi-Koketterien. Gerade hat sie ihr Debütalbum »Pink Friday« veröffentlicht. Please welcome: Nicki Minaj, die neue Superheldin des aufgeklärten Sexismus.

TEXT: ROBERT DEFCON
FOTO: LAUREN DUKOFF

Hiphop hat eine neue Diva. Sie heißt Nicki Minaj und wird als Lady GaGa des Rap gehandelt, spätestens seitdem sie in den letzten Monaten mit zahllosen Megastar-Features auffällig wurde – an der Seite von Busta Rhymes, Christina Aguilera, Ludacris, Mariah Carey bis hin zu Lil Wayne, bei dessen Label Cash Money Records sie unter Vertrag ist. »Mit Nicki Minaj macht Rap wieder Spaß«, befindet Missy Elliott. Und Kanye West meint, sie könnte der zweitgrößte Rapper aller Zeiten werden, nach Eminem.

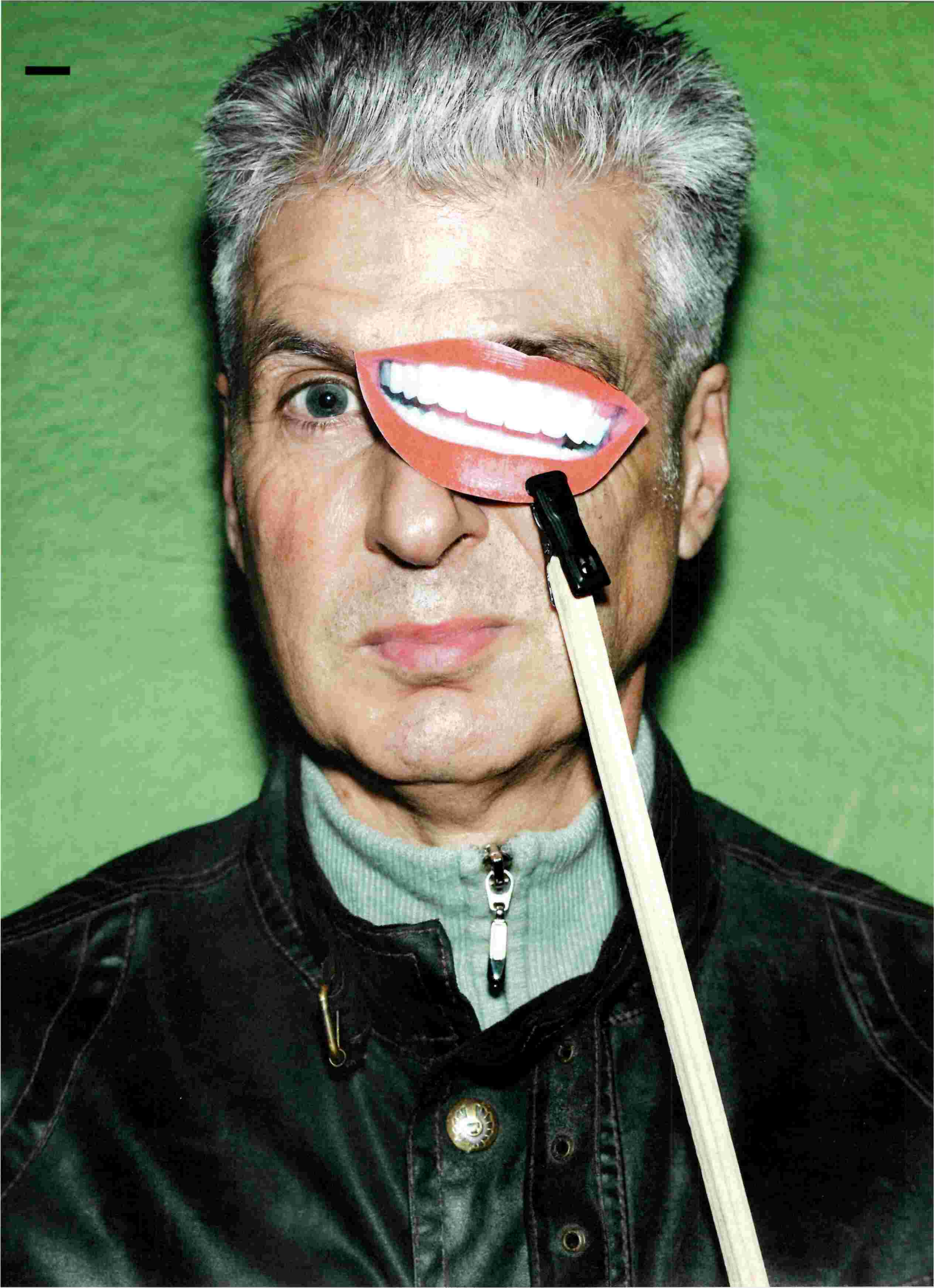
Fans feiern Nicki Minaj für ihre bösartig-cleveren Flows, ihre extrovertierte Art und schamlosen Texte. »Hiphop hat noch nie eine so exzentrische und mutige Frau erlebt«, jubiliert das Schwulenmagazin Out. Minaj hält sich im sexuell Ambivalenten und oszilliert zuweilen sekundenschnell zwischen den Identitäten: Mal erklärt sie sich für lesbisch, mal hat sie keine Dates mit Frauen – aber ebenso wenig mit Männern, fügt sie grinsend hinzu. Dann rappt sie als süßliche schwarzrosa »Barbie Bitch« bzw. als Drag-Queen-Wonder-Woman-Verschnitt oder tritt als Nicki Lewinsky auf, die Mätresse von President Carter (Lil Wayne). Auch Roman Zolanski gehört in ihr Repertoire, er spittet harte Rhymes in Warp-Geschwindigkeit: »Das ist ein schwuler Junge«, erklärt Minaj. »Er lebt in mir.« Sie reflektiert: »Natürlich wollen die meisten männlichen Rapper nicht, dass man sie für schwul hält. Das ist die Realität. Ich bin eine Frau, also wesentlich flexibler. Ich verliere keine Credibility, wenn ich sage, dass Girls heiß und sexy sind.« Aber: Die Zeit für schwulen Rap wird kommen.

Weibliche Selbstermächtigung buchstabiert Nicki Minaj in Videos zu Songs wie »Massive Attack«, »Bed Rock« oder Ludacris' »My Chick« als Luxus, Geilheit und Verbindungen zu mächtigen Männern aus. Das suggeriert sexuelle Verfügbarkeit, während ihre harten, Nutten dissenden Ansagen zugleich Subversion und Bestätigung des Heteronormativen bedeuten. »Aufgeklärten Sexismus« nennen Feministinnen wie Susan Douglas diese paradoxe phallozentrische Pussy-Power-Politik, die man ähnlich von Lil' Kim kennt – mit der Minaj allerdings Beef hat. Alles Comedy, meint Minaj, ihre Disses seien nicht böse gemeint. »Man muss eben angeben.« Denn: »Ich will keine Nebendarstellerin, sondern Superheldin sein.« Und: »Ich stehe nicht auf der Bühne, um niedlich zu sein, sondern um zu unterhalten. Entertainment ist für mich mehr als bloß Sex-Appeal.« Zu kalkuliert, zu plump jedoch sei ihr Hiphop-Quereinstieg als fotzende Porno-Hure, meinen die Skeptiker.

Minaj sorgt also für Diskussion, und zwar nicht nur im Bible Belt. Die Umsätze steigen. Inzwischen ruft sie nach eigenen Angaben 50.000 Dollar für eine Feature-Strophe ab. Dabei hat sie neben den zahllosen Features bislang nur Mixtapes veröffentlicht. 2007 erschien das erste, »Playtime Is Over«, das mit Telefonsexwerbung anhebt: »1-900-MS-MINAJ«. Zwei weitere Mixtapes folgten unter Supervision von Lil Wayne, 2008 »Sucka Free« und 2009 »Beam Me Up Scotty«. Mixtapes bieten im digitalen Zeitalter nicht nur die Möglichkeit, jenseits von Marktzwängen den Freak auszuleben, sondern sind heute der Schlüssel zum Erfolg: Erst wird mit kostenlosen Downloads angeteast, dann kassiert. Wer das Tape bei iTunes kauft, bekommt drei Songs extra, wer die CD kauft, erhält dazu noch das Booklet und ein Minaj-Poster. Bereits vor Erscheinen ihres offiziellen Debüts war sie in den Billboard-Top-100 mit bis zu sieben Songs gleichzeitig vertreten, im Juni 2010 erreichte sie als erste Frau seit Lil' Kims »Magic Stick« aus dem Jahr 2002 mit ihrem Song »Your Love« die Spitze der Billboard-Hot-Rap-Tracks: »Ein idiotischer Song«, erklärt Minaj. Auf ihrem Album »Pink Friday«, erschienen Ende November, finden sich nun poppige Gesangshooks und Chart-Klassiker-Zitate, Liebeslieder und Nutten-Beschimpfungen. Insgesamt ist alles etwas gefälliger und weniger explizit als vorher, dazu gibt es Star-Features, neben Rihanna und Kanye West von Eminem, der »fags« disst. Aber Minaj stellt ihn raptechnisch ohnehin in die Ecke.

Das ist also die neue Superheldin des Rap. Bürgerlich heißt sie Onika Tanya Maraj, ist 25 Jahre alt und stammt aus Queens, New York. Ihr Künstlername Minaj lehnt sich an das französische ›ménage à trois‹ an und stammt von ihrem früheren Manager. Ihr gefiel der Name nicht, behalten hat sie ihn trotzdem. Ihre Kindheit wurde von der Mutter mit Musik erfüllt, vom Vater mit Gewalt. Auf dem Track »Autobiography« von 2008 erzählt sie, wie ihr drogensüchtiger Dad das Haus samt Mutter abzufackeln versucht. Ihre ersten Reime schrieb sie mit zwölf (»Cookie's the name, chocolate chip is the flavor, suck up my style like a cherry life saver«) und genoss eine Ausbildung in Schauspiel und Musik an der aus dem Film »Fame« bekannten LaGuardia School of Performing Arts. »Ich war definitiv eines der Mädchen, das man erst gehört und dann gesehen hat«, sagt sie. Nebenjobs wie bei der Fastfood-Kette Red Lobster nahm sie nur an, um Geld für Studiozeit zu sparen. Sie meint es ernst mit der Musik. Jetzt ist sie am Ziel.

Nicki Minaj *»Pink Friday« (Universal) 19.11.10*



VORSPIEL FÜR: *JON SAVAGE*

»GOTT SEI DANK HATTEN WIR PUNK UND NICHT DEN TERROR ...«

Mit »Black Hole« hat der Kulturtheoretiker und Pop-Journalist Jon Savage gerade eine Sammlung kalifornischer Punkmusik veröffentlicht, die sich anschickt, ebenso zum Standardwerk zu werden wie seine Kopplung »England's Dreaming« (2004). Wenn er sich beim Reden bei einer witzigen Koinzidenz ertappt, lacht Savage mit hoher Stimme und klingt dann so manisch-hysterisch wie Neil Tennant, wenn er lacht. Mehr bekommen wir während des »Vorspiels« von Savage nicht zu sehen – er sitzt am Telefon in London, wo er am Nachfolger seines Buches »Teenage« schreibt.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: MAX DAX **FOTOS:** MICHAEL HEILGEMEIR

Brian Eno & Snatch

»R.A.F.«

von der Compilation »Jon Savage presents: England's Dreaming« (Trikont, 2004)

Jon Savage, in diesem Track aus dem Jahr 1982 verwendet Brian Eno Samples aus TV-Nachrichtenbeiträgen zum Terrorismus der Rote Armee Fraktion. Würden Sie sagen, dass es sich hierbei um ein besonderes Kapitel der englisch-deutschen Freundschaft handelt?

Unbedingt! Ich würde sogar sagen: Es handelt sich um ein besonders bizarres Kapitel. Erstens spielt Brian Eno gemeinsam mit Snatch in diesem Song Funk – was für ihn völlig untypisch ist. Zweitens erinnert die Collage der Sprachsamples an Performance-Kunst. Und jeder Engländer wird zugeben, dass er seinerzeit, also in dem Punk-Jahr 1977, vom Terrorismus der Baader-Meinhof-Gruppe schwerstens fasziniert war.

Sind Sie als Engländer vom Terrorismus heutiger Prägung ebenfalls fasziniert?

Auf gar keinen Fall. Terrorismus ist in jedem Fall ein Desaster. Und trotzdem gab es damals diese Faszination für ein deutsches Phänomen, für eine Gruppe junger Linksradikaler, die sich wie Popstars benahmen. Der Terrorismus von heute hingegen ist ein gegen uns gerichteter Heiliger Krieg. Und rückblickend betrachtet endete der Kampf der Baader-Meinhof-Gruppe ja ebenfalls in der Katastrophe.

War es ein historischer Zufall, dass Punk und die RAF zur gleichen Zeit aufkamen?

Es gibt ein Poster der Band Crass, auf dem steht: »Germany got Baader-Meinhof, we got punk!« Aus heutiger Sicht sage ich: Gott sei Dank hatten wir Punk und nicht den Terror. Gott sei Dank haben die Engländer, statt Flugzeuge zu entführen, ihre Wut in die Musik und in die Populärkultur gelenkt.

Warum haben Sie Brian Enos atypischen Track 2004 auf Ihre Compilation »England's Dreaming« genommen?

Weil Eno hier wie gesagt mit Funk experimentierte – wie auch viele Punkbands der Zeit. Hinzu kam, dass ich nicht nur Gassenhauer, sondern auch unbekannte Tracks auf die Compilation nehmen wollte. »R.A.F.« ist also einerseits prototypisch, andererseits steht der Song für das, was wir in England als ›Geheimwissen‹ bezeichnen.

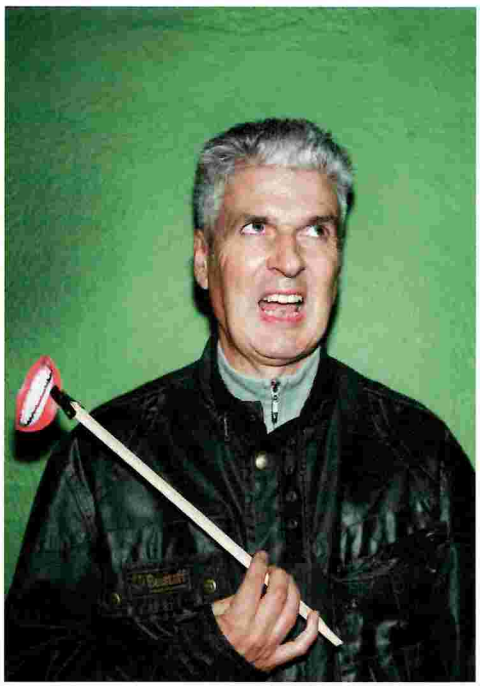
X-Ray Spex

»Identity«

von der Compilation »Jon Savage presents: England's Dreaming« (Trikont, 2004)

Wie Sie vielleicht wissen, bezieht sich der Name der Zeitschrift, der Sie gerade ein Interview geben, auch auf die legendäre Punkband X-Ray Spex.

Das ist ja interessant. Ich habe Marion Elliot ziemlich gut gekannt. Wir erlebten gemeinsam die wilde Zeit, in der sich die Punk-Bewegung formierte. Ich weiß noch, dass wir beide gemeinsam zu unserem ersten Konzert von The Clash gingen – unser erstes Punk-Konzert! Es hat unser Leben verändert. Das war im Oktober 1976. Wir versuchten dann zur Jahreswende 1976/77 zusammen so viele Punk-Events wie möglich zu besuchen. Aufgrund dieser Erlebnisse beschloss sie, X-Ray Spex zu gründen, und än-



»WER SICH EINE NEUE IDENTITÄT ZULEGT, MUSS DARAUF ACHTEN, DASS SIE IM KERN DEM EIGENEN WESEN ENTSPRICHT – SONST WIRD MAN VERRÜCKT.«

derte ihren Geburtsnamen – wie vor ihr Johnny Rotten oder Sid Vicious – in den Punknamen Poly Styrene um. Wir standen uns sehr nahe, und natürlich besuchte ich ihre erste Show. Und dann wurde sie über Nacht zum Popstar. Sie war mit einem Mal berühmt, und das, obwohl sich ihre Platte gar nicht sonderlich gut verkaufte. Dann erlitt sie einen Nervenzusammenbruch, was mich damals verständlicherweise ziemlich mitnahm. Ich hatte zuvor noch nie diese Beschleunigung von null auf Star in meinem Bekanntenkreis erlebt – und plötzlich passierte es direkt vor meinen Augen. Der Song »Identity« ist daher sehr gut gewählt, weil er genau von dieser Metamorphose handelt.

Der Text geht wie folgt: »When you look in the mirror / Do you see yourself? / Do you see yourself? / On the TV screen? / Do you see yourself in the magazine? / When you see yourself / Does it make you scream?«

In dem Song geht es darum, was mit einem passiert, wenn man jung und über Nacht zum Objekt der Presse und der Medien wird. Poly Styrene versteckt sich in »Identity« nicht hinter den Wörtern. Sie ist sehr direkt und explizit. Für mich hat sie das Celebrity-Phänomen unserer Tage schon damals vorhergesehen. Diese erste Platte von X-Ray Spex und vor allem dieser Song waren wegweisend für die Popkultur, wie wir sie heute erleben.

Bei Pop-Identitäten geht es meist um Vereinfachung: Der Popstar reduziert sich auf ein vermarktbares Zerrbild seiner selbst, sozusagen eine Karikatur der eigenen Identität. Die Frage lautet: Ist es schizophren, wenn man zwei Personen verkörpert, die öffentliche und die private?

Ich habe meinen Namen von Jonathan Sage auf Jon Savage geändert. Ich würde es übrigens nicht schizophren nennen, sondern paradox. Wer sich eine Kunstfigur zurechtbaut, der kennt Andy Warhols Konzept des Superstars. Auch in der Factory gaben sich die Protagonisten neue Namen und Identitäten – Candy Darling, um ein Beispiel zu nennen – und reüssierten anschließend als Projektionsflächen. Wer sich aber eine neue Identität zulegt, muss darauf achten, dass sie im Kern der eigenen Identität entspricht. Ist die künstliche Identität nämlich zu weit entfernt vom eigenen Wesen, wird man verrückt. So verrückt, wie Poly Styrene es in ihrem Song beschreibt.

Hat sie einen Fehler begangen?

Nein, denn sie wusste ja nicht, was auf sie zukam. Sie war noch total jung, und vor allem war sie eine der ersten, eine Pionierin. Die Liste derjenigen, die zu früh zu großen Ruhm in einer Rolle erfuhren, die ihnen fremd war, ist lang. Eine große Irrenanstalt sollte für sie gebaut werden.

David Bowie

»V-2 Schneider«

aus dem Album »Heroes« (RCA, 1977)

Wurde David Bowie Ihrer Meinung nach irgendwann einmal wahnsinnig?

Er war auf jeden Fall mindestens zu einem Zeitpunkt in seiner Karriere wahnsinnig. Heute würde ich ihn aber zu jenen Superstars zählen, die einen geerdeten Eindruck machen. Ich habe großen Respekt davor, dass er sich quasi aus dem System zurückgezogen hat. Er braucht weder sich noch sonst jemandem auf diesem Planeten irgendetwas zu beweisen. Er hat sein Lebenswerk längst vollendet. Alle vier Berliner Bowie-Alben aus dem Jahr 1977 – Iggy Pops »The Idiot« und »Lust for Life«, an denen er mitgewirkt hat, sowie seine eigenen Alben »Low« und »Heroes« – sind großartig! Sie koppelten auf den Punkrock zurück und wiesen zugleich doch weit über das Punk-Phänomen hinaus. Sie haben Generationen von Musikern inspiriert. Ich denke, dass das Ambient-Material auf »Heroes« – und dazu zählt natürlich »V-2 Schneider« – sowie »Low« Jahrzehnte in die Zukunft blickten, man denke nur daran, wie viele sich heute auf genau diesen Sound beziehen. Und natürlich dürfen wir in diesem Zusammenhang die Berlin-Single »Holidays in the Sun« von den Sex Pistols nicht vergessen. In dem Song geht es um Berlin und die Berliner Mauer als Leinwand der Projektionen.

Auch Ihrer?

Berlin gehörte zu den modernen Mythen Europas. Die zerstörte Stadt, die die Narben ihrer Vergangenheit offen zur Schau trug. Die geteilte Stadt. Die Insel des Westens inmitten eines riesigen kommunistischen Meeres. Frontstadt im Kalten Krieg. Berlin dürfte damals der am stärksten mit Energie aufgeladene Ort in Europa gewesen sein.

Bing Crosby and the Andrews Sisters

»Hot Time in the Town of Berlin«

von der Compilation »Pure Jazz Memories« (Burning Fire, 2009)

Bing Crosby spielte und sang diesen Swing-Klassiker mit einer Bigband im Jahr 1944. Es ist ein patriotischer Song über den bevorstehenden Fall Berlins im Zweiten Weltkrieg.

Ich kannte diesen Song noch gar nicht. Ich habe in meinem Buch »Teenage« viel über das Swing-Phänomen der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre geschrieben. Warum? Weil Swing der Pop-Sound zum Zweiten Weltkrieg war – der Zeit, in welcher der Typus dessen entstand, was wir heute als ›Teenager‹ bezeichnen. Der Swing war die Musik der dissidenten Jugendkulturen im besetzten Europa, vor allem in Frankreich und Deutschland. Mich irritiert aber an Ihrer Songauswahl, dass Sie ausgerechnet Bing Crosby ausgewählt haben. Er war ein Crooner, der sich nur für ein paar Nummern dem Swing angenähert hat. Er ist nicht repräsentativ für den Swing.

Er schlug vielleicht eine Brücke?

Er hat sich angebiedert. Bing Crosby war berühmt-berüchtigt dafür, dass er süße Musik spielte. Die Swing-Bands der Zeit, namentlich Benny Goodman und schwarze Bands wie Jimmie Lunceford & His Orchestra, positionierten sich indes mit ihrem neuen Sound gegen die süße Musik, die etwa Bing Crosby als Galionsfigur des alten Sounds repräsentierte. Das Tolle an Swing war, dass sich diese neue Musik Ende der Dreißiger auf

den Hot Jazz der frühen Zwanziger bezog, diesen aufgriff und veränderte. Das war in diesem Sinne ein frühes Beispiel dessen, was wir heutzutage als ›Musik über Musik‹ bezeichnen. Swing war eine Musikrichtung, mit der man sich als junger, dissidenter Mensch sehr radikal identifizieren konnte. Pop-Phänomene von einer solchen Durchschlagskraft kennen wir heutzutage gar nicht mehr!

Mögen Sie dies am Beispiel Jimmie Lunceford einmal beschreiben?

Das Ende der dreißiger Jahre markiert das erste Mal, dass eine weiße Jugend in den USA sich schwarzer Musik zuwendet, um sich abzugrenzen. Swing war zugleich die erste ›totale‹ Jugendkultur, die wir kennen. Es gab den Swing-Slang, in dem man sich unterhielt, es gab den Swing-Tanz, einen Swing-Kleidungsstil, und natürlich gab es die Swing-Musik. Und so sehr sie dem Wunsch nach Dissidenz entsprach, so flächendeckend konnte man sie zugleich hören. Viele Radiostationen spielten damals Swing. Vielleicht wäre anschließend gar nichts passiert. Aber zufällig entdeckte zu just diesem Zeitpunkt die US-Werbeindustrie den ›Teenager‹ als neue Zielgruppe. Mit einem Mal war die Jugend im Visier, und natürlich ging anschließend jede Jugendkultur einher mit der eigenen Vermarktbarkeit. Es gibt einen Zusammenhang zwischen einem Milliardenmarkt, der sich an Jugendliche richtet, und einer Kulturindustrie, die diesen Markt bedient. Jimmie Lunceford ist also nicht mehr und nicht weniger als ein gutes Beispiel dafür, wie einer zum richtigen Zeitpunkt das Richtige tut – und eher zufällig und unbeabsichtigt ein riesiges Geschäft anbohrt, von dem er freilich nur wenig abbekommt. Der Rest ist Geschichte.

Wie meinen Sie das?

Mein Buch endet 1944, kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Denn in »Teenage« geht es darum, die Zeit zu beschreiben, in der sich der Typus des Teenagers herausbildet – und aus was für widersprüchlichen Quellen er seine Identität speiste. Was nach der Einführung des Teenagers in die Warenwelt passierte, das ist nicht mehr Thema meines Buches.

Die andere Lesart könnte lauten: Was spricht dagegen, sich seinen Lebensstil – nach Jahrhunderten verbindlicher Traditionen – endlich einmal selbst aussuchen zu dürfen?

Nichts spricht dagegen, sich den Lebensstil der Jazz- und Swingszene anzueignen – im Gegenteil! Die Musiker und ihr Publikum lebten eine Freiheit aus, die damals noch lange nicht selbstverständlich war. Das geht vermutlich auf den historischen Stellenwert des Musikers zurück: Der Musiker war immer der Außenseiter. Und damit Vorreiter alternativer Lebensstile, die mit einer gewissen Zeitverzögerung vom Mainstream ganz oder in Teilen aufgegriffen wurden.

The Kinks

»See My Friend«

von der Compilation »Jon Savage presents: From the Closet to the Charts: Queer Noises 1961-78« (Trikont, 2006)

Wenn Sie eine Kopplung mit queerer Musik zusammenstellen – dann reden wir nicht mehr über ›Lebensstile‹ im Sinne von Moden, oder?

Da liegen Sie völlig richtig. *(lacht)*

Was reizte Sie daran, sich auf die Suche nach den Wurzeln queerer Musik zu begeben?

Als Schwuler war ich schon immer interessiert an dem Thema. Ich begann Pop-Singles und -Platten zu sammeln, die sich explizit zu queerer Sexualität äußerten – und die damals teilweise gar nicht in regulären Schallplattenläden, sondern nur innerhalb der Gay Community zu bekommen waren. Ich sammelte diese obskuren, unbekannten Single-Pressungen in Kleinstauflagen, Platten wie »Do You Come Here Often« von The Tornados. Da sind wir wieder bei dem schönen Begriff: Es war Geheimwissen. Und da ich es für wichtig halte, ein solches Wissen nicht für mich zu behalten, stelle ich solche Kopplungen zusammen. Zugleich wird man nie die Compilations zusammenstellen können, die man sich wünscht, weil man nie sämtliche Rechte freibekommt. Wie gerne hätte ich »Queen Bitch« von David Bowie auf meiner Kopplung gehabt – aber wie so oft gab es keine Freigabe. Immerhin: Wir bekamen Valentinos »I Was Born this Way« – und natürlich Sylvesters bahnbrechenden Song »You Make Me Feel (Mighty Real)«. Beide Stücke waren wie Bulldozer, sie ebneten neues Terrain.

Den Kinks-Song »See My Friend« haben Sie freibekommen. Welche Rolle spielten die Kinks?

Ich habe ein ganzes Buch über die Kinks geschrieben. »See My Friend« weist mit Sicherheit keine offen schwule Textzeile auf. Aber ich habe Ray Davies zu dem Song interviewt, und er bestätigte, dass es in ihm um weit mehr als bloßes ›male bonding‹ geht. Er entspricht damit dem Typus des englischen Mannes, der klar heterosexuell ist, sich aber vom Stil homosexueller Männer angezogen fühlt. Nicht zuletzt gibt es von den Kinks den Hit »Lola«. Die Kinks waren Gender-Avantgarde.

Hercules And Love Affair feat. Antony Hegarty

»Blind«

aus dem Album »Hercules and Love Affair« (DFA, 2008)

Ich muss sagen, dass ich Antony And The Johnsons nicht besonders mag. Aber ich mag Hercules And Love Affair. Je mehr Platten dieser Art es auf der Welt gibt, desto besser. Wesentlich mehr fällt mir zu diesem Song allerdings nicht ein. Klar, er stellt ein Disco-Upgrade auf unsere Zeit dar. Ein Upgrade oder ein Update. Disco ist unschlagbar, verstehen Sie mich nicht falsch. Aber mit Sicherheit gehöre ich deshalb noch lange nicht zur Zielgruppe von Hercules And Love Affair. Wie ich überhaupt mit meinen 57 Jahren zu fast keiner Zielgruppe mehr gehöre. Ich höre Musik, aber ich fühle mich nicht angesprochen. Das geht mir immer häufiger so.

Ist es ernüchternd, zu erkennen, dass bestimmte Botschaften auf bestimmte Käuferschichten zugeschnitten sind?

Nein, ich bin kein Kulturpessimist und auch kein Spielverderber. Ich mag den Song ja auch. Ich höre aber, wenn ich ehrlich sein darf, lieber Kompakt und Minimal Techno.

Plastikman

»Plasticine«

aus der 11-CD-Box »Arkives« (Minus, 2010)

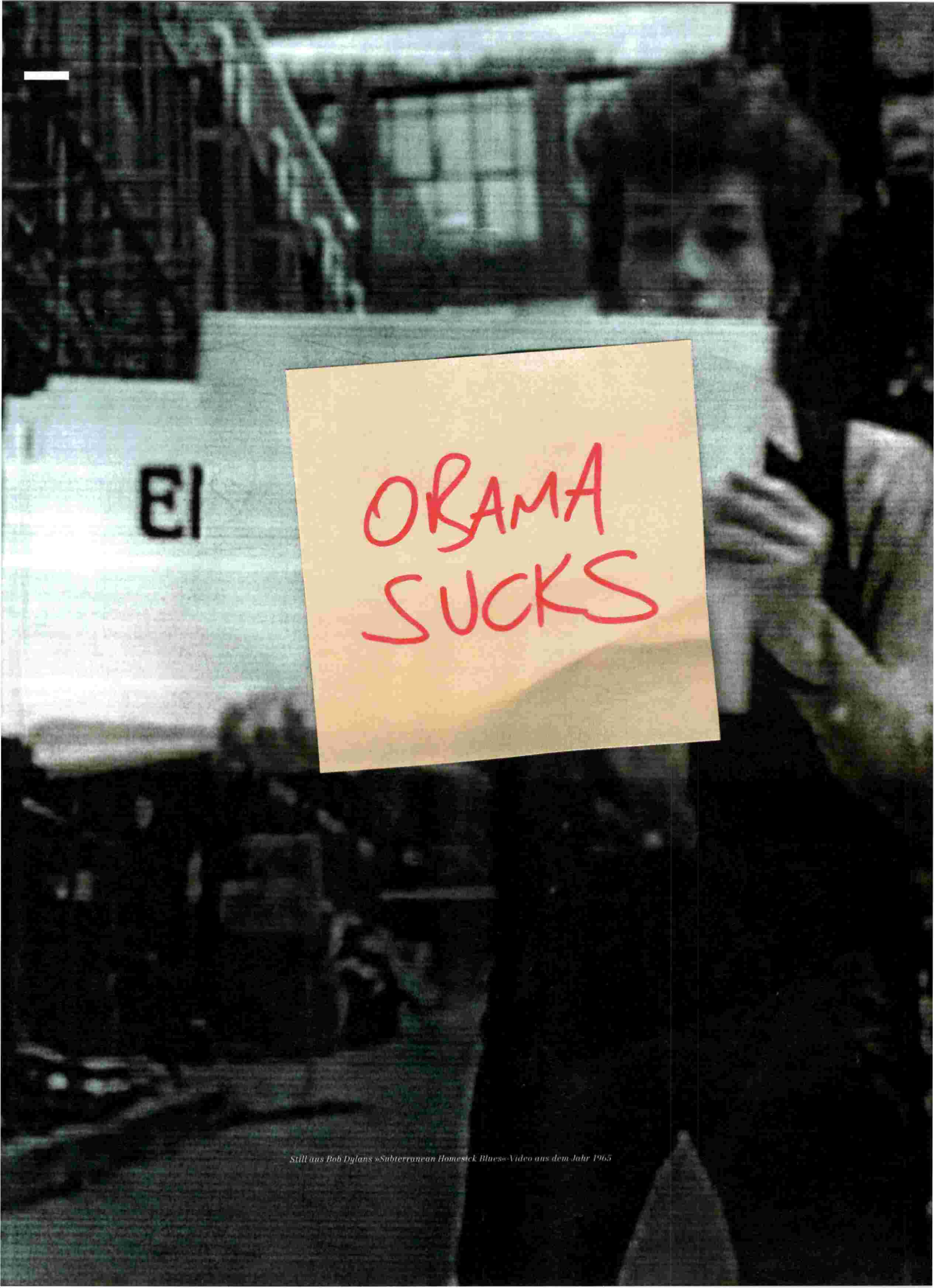
Was fällt Ihnen zu Plastikman ein? Sie haben sich bisher als Autor kaum zu Techno geäußert.

Richie Hawtin ist so modern! Er ist so modern wie Kompakt, Minimal Techno und bestimmte Ambient Music. Ich habe erst kürzlich einen großen Aufsatz unter dem Titel »Machine Soul« zu dem Thema geschrieben. Das wichtigste Album von Plastikman – und wir müssen in diesem Fall von Alben reden, denn ich würde mir nie einen Track von Hawtin losgelöst anhören – ist »Sheet One« aus dem Jahr 1993. Es ist total minimal und zugleich total hart. Und vor allem ist es weitgehend instrumental. Das ist wichtig, denn je älter ich werde, desto weniger kann ich dumme Texte ertragen. Sie erfüllen mich mit Widerwillen. Umso toller also, wenn relevante Musik auch mal ohne Text auskommt – wie im Falle von Techno. Und wo keine Texte sind, da gibt es auch keine dumm-anbiedernden Generationsansprachen mehr. Oder anders gesagt: Wie geht es Ihnen mit einer neuen Elvis-Costello-Platte? Wollen Sie da nicht auch kotzen?

Gibt es keine guten Beispiele von Rock-Platten mit gesungenen Texten?

Doch, natürlich. Und zwar mindestens genau zwei: »Nevermind« von Nirvana und »Loveless« von My Bloody Valentine.

Various *»Jon Savage presents: Black Hole. Californian Punk 1977–1980« (Domino / GoodToGo) 12.11.10*



Still aus Bob Dylans »Subterranean Homesick Blues«-Video aus dem Jahr 1965

SIND KONSERVATIVE *IN THE HOUSE*?

DIE AMERIKANISCHE RECHTE ENTDECKT DEN POP

In den vergangenen Jahrzehnten haben US-Konservative im sogenannten ›culture war‹ unermüdlich gegen Rock'n'Roll und ›MTV-Kultur‹ gewettert. Erfolglos. Die neue Strategie der amerikanischen Rechten: Sie eignet sich die Popkultur an – und kämpft mit »South Park« gegen linke Spießer, mit Bob Dylan gegen Barack Obama und mit Rap für die Republikaner.

TEXT: OSKAR PIEGSA

Würde Bob Dylan eine Versammlung der Tea-Party-Aktivisten besuchen, die sich nach den für die Republikaner triumphalen Kongresswahlen im November jetzt auf die Abwahl Barack Obamas 2012 einschwören – der Sänger würde mit offenen Armen empfangen werden. Denn ausgerechnet Dylan, der wie kein Zweiter für die linke Gegenkultur der sechziger Jahre steht, ist zum Stichwortgeber der neuen Rechten in Amerika geworden. Im April 2007 sagte er in einem Interview im amerikanischen Rolling Stone, auf Politiker sei kein Verlass. Danach dauerte es nicht lange, bis sich die Obama-Hasser seine Worte zu eigen machten. »Bob Dylan erfasst den Ethos der Tea-Party-Bewegung«, sagt Matt Kibbe, der Präsident der Organisation FreedomWorks, die den konservativen Protest in den USA koordiniert. »Die Leute gehen auf die Straße«, so Kibbe, »sie nehmen Dylans Ratschläge ernst.« Bereits während George W. Bushs Amtszeit hatte das neokonservative Magazin »Weekly Standard« Bob Dylan als heimlichen Verbündeten der republikanischen Regierung gefeiert und die Zeitschrift National Review sein Lied »Neighborhood Bully« als Titelsong für die Bush-Doktrin präventiver Kriegsführung vorgeschlagen.

Die Dylan-Begeisterung in den USA hat in diesem Jahr eine neue Dimension erreicht, und sie ist nicht der einzige Flirt der amerikanischen Konservativen mit Popmusik, die ihnen lange Zeit als unmoralisch galt. Etwa hat Michael Steele, der erste Afroamerikaner an der Spitze der Republikanischen Partei, wiederholt mit Rap-Vokabular auf sich aufmerksam gemacht. »Sind Konservative in the house?«, sollen seine ersten Worte im Amt gewesen sein. Steele vertritt die Ansicht, man müsse junge Hiphop-Fans für die Republikaner gewinnen – also die Anhänger genau jener Musiker, die sein Parteifreund Brent Bozell vor wenigen Jahren noch pauschal als »gottlos, sexbesessen, selbstsüchtig und habgierig« öffentlich verdammte.

Michael Steele rennt mit seinem Werben für Hiphop nicht nur bei den Autoren der Website »Hip Hop Republican« offene Türen ein, auch Joshua »Stiltz« Riddle und David »Serious C« Rufful stehen ganz auf seiner Seite. Die beiden 22 und 21 Jahre alten Studenten des Ivy-League-Colleges Dartmouth in New Hampshire rappen unter dem Namen The Young Cons (»Con« für ›Conservative‹) über christliche Werte, den kapitalistischen Arbeitsethos und gegen die »sozialistische« Agenda der Demokraten. »In einer Zeit, in der Konservative als kleingeistig und altertümlich verschrieen sind, wollen wir einen neuen Blickwinkel auf unsere Philosophie ermöglichen«, schreiben sie auf ihrer Website. Im YouTube-Video zu ihrem Song »The Problem« sieht man die beiden wild gestikulierend und in schwarze Anzüge gekleidet neben einem Pappaufsteller von Ronald Reagan rappen, während im Hintergrund ein zercuttetes Sample des früheren Präsidenten läuft: »Government is not the solution to our problem – gov-gov-government is the problem!«

Man mag Joshua Riddle und David Rufful als unbegabte Amateur-MCs belächeln, denn in puncto Beats und Flows können sie mit lin-

ken Agit-Rappern wie Immortal Technique oder The Coup nicht mithalten. Dennoch sind sie durch den rechtsoffenen amerikanischen Fernsehsender Fox News zu einer Mediensensation geworden. Mit ihrer »Young Con Anthem« haben sie über eine halbe Millionen YouTube-Klicks gesammelt, sie sind sowohl auf Tea-Party-Events als auch auf der größten Jahrestagung der amerikanischen Konservativen aufgetreten – und symbolisieren eine neue kulturpolitische Strategie in den USA: Dieselbe Rechte, die vor wenigen Jahren noch massiv gegen den Geist der sechziger Jahre und gegen Hiphop agitierte, schmückt sich heute mit beidem. Ein weiteres Beispiel des Sinneswandels: Während in den Neunzigern unter Republikanern »Die Simpsons« als Gefahr für die amerikanische Jugend galten, gab es 2010 nichts, was rechte Meinungsführer so einte wie ihre Begeisterung für »South Park«. Was ist passiert?

Die amerikanische Rechte hat sich Mitte des 20. Jahrhunderts als Zusammenschluss aus christlichen Sozialkonservativen, Nationalisten und Neoliberalen gebildet. Weitgehend ausgeschlossen aus den Führungsgremien beider amerikanischer Parteien, sammelten sich die Vertreter dieser Lager um außerparlamentarische Organisationen und Zeitschriften wie die 1955 gegründete National Review. Sie wollten die Politik beeinflussen, ohne von Parteien abhängig zu sein. Der Kitt, der diese mitnichten widerspruchsfreie Koalition einte, war der Antikommunismus. Nach den kulturellen und politischen Umbrüchen der sechziger Jahre kam die Verdammung der »Sixties« und eine nostalgische Verklärung der fünfziger Jahre hinzu. Dieser diskursiven Strategie hatte es Ronald Reagan zu verdanken, dass er es 1980 von den Podien der konservativen Bewegung bis ins Präsidentenamt schaffte – eine Entwicklung, die der amerikanische Historiker Bernard von Bothmer in seinem 2010 erschienenen Buch »Framing the Sixties« untersucht.

»Als jemand, der in den Fünfzigern gelebt hat, kann ich Ihnen sagen: Es war eine wundervolle Zeit. Die Familie war damals noch in guter Form, und es war die große Ära des Unternehmertums«, zitiert von Bothmer in dem Buch den verstorbenen Paul Weyrich, der in den USA als rechter ›culture warrior‹ bekannt wurde. Der Kampf, der von Weyrich und anderen gegen das Erbe der sechziger Jahre geführt wurde, richtete sich vordergründig gegen Beatniks, Hippies und den von der Popkultur vorangetriebenen Verfall traditioneller Werte. Doch ging es dabei auch um den Erhalt althergebrachter Machtpositionen. Zu seiner behüteten Jugend kann man Weyrich gratulieren. Seine Erinnerungen an die Fünfziger hätten aber wohl ganz anders geklungen, wäre er als Afroamerikaner, Frau oder Homosexueller auf die Welt gekommen.

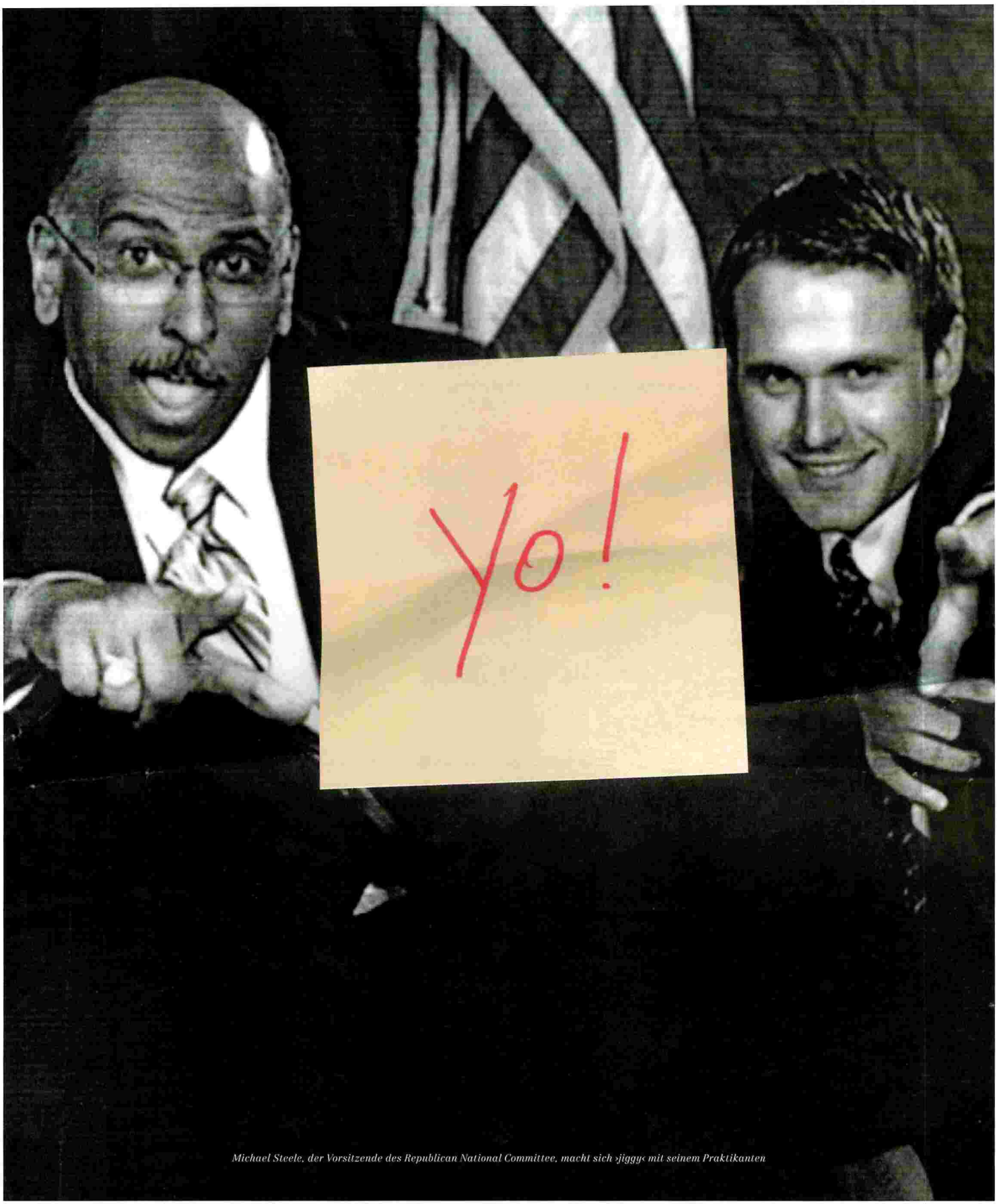
Die heutige amerikanische Tea-Party-Bewegung, die sich als zorniger, aber sachlich motivierter Bürgeraufstand gegen Barack Obamas »sozialistische« Steuer-, Haushalts- und Gesundheitspolitik darstellt, zeugt als weiße, mittelständische und provinzielle Bewegung von einer ähnlichen Tendenz. Am 28. August 2010 marschierte eine Tea-Party-Demo durch die amerikanische Hauptstadt – am Jahrestag des »March on Washington« der schwarzen Bürgerrechtsbewegung. Auf den Stufen des Lincoln Memorials, genau dort also, wo Martin Luther King 1963 seine »I Have a Dream«-Rede hielt, sprach nun der Fox News-Moderator Glenn Beck. Zuvor hatte er im Fernsehen Barack Obama als Rassisten beschimpft, der die weiße Kultur verachte. John Lewis, ein afroamerikanischer Abgeordneter der Demokraten und der letzte Überlebende unter den Rednern des »March on Washington«, kommentierte die Tea-Party-Bewegung und ihre Slogans mit den Worten: »Sie sagen: ›Take America back‹. Aber wir wollen nicht zurück zu den getrennten Wasserspendern und Imbisstischen!«

»Sie sagen: ›Take America back‹. Aber wir wollen nicht zurück zu den getrennten Wasserspendern und Imbisstischen!«

Und doch sind die amerikanischen Rechten, was ihre kulturelle Agenda und ihre Forderungen nach einer Rückkehr zu den Werten der fünfziger Jahre angeht, gescheitert. Da mochte Präsident George H. W. Bush Anfang der neunziger Jahre »Die Simpsons« angreifen und der Publizist Christopher Manion die Rockmusik: Kaum war der Kommunismus nach Glasnost und dem Fall der Berliner Mauer als Feindbild abhanden gekommen, wurde 1992 Bill Clinton zum ersten Präsidenten der USA mit Sixties-Sozialisation. Damit nicht genug: Trotz seiner umstrittenen Politik und dem Sex-Skandal um Monica Lewinsky genoss Clinton sogar das Ansehen der Wähler und konnte sich im Amt behaupten. Führende ›culture warriors‹ gaben sich resigniert: »Amerika hat zu großen Teilen die MTV-Kultur angenommen, der wir uns so tapfer entgegengesetzt haben«, schrieb Paul Weyrich im Februar 1999 und kündigte seinen Rückzug aus dem Kulturkampf an.

Die neue Position im ›culture war‹ zeichnet sich nun durch Inkorporation statt durch Abwehr aus. Sei es, weil Rockmusik inzwischen gesellschaftlich kanonisiert ist und ihr subversives Potenzial verloren hat, sei es, weil viele führende Konservative heute selbst eine Sixties-Sozialisation haben, oder weil der Kulturkampf nicht mehr gegen die heimische Linke und eine ästhetische Gegenkultur, sondern gegen die äußere Bedrohung des militanten Islam geführt wird: Die Rechte hat sich von der erfolglosen Taktik der zunehmenden Polarisierung und Eskalation des Kulturkampfes abgewendet. Statt wie früher mit moralisch absoluten Kategorien zu arbeiten, trennt sie heute kulturelle Werte von kulturellen Formen und wirbt für eine Vereinnahmung popkultureller Phänomene.

Ein früher Vertreter dieser Taktik ist der Publizist Brian C. Anderson, der 2005 sein Buch »South Park Conservatives« veröffentlicht hat. Andersons Kernthese: Die Zeichentrickserie »South Park« muss als konservati-



Michael Steele, der Vorsitzende des Republican National Committee, macht sich ›jiggy‹ mit seinem Praktikanten

ver Erfolg im Kampf um kulturelle und mediale Hegemonie gewertet werden. Eine Provokation – denn führende ›culture war‹-Organisationen hatten »South Park« zuvor immer unmissverständlich als »giftige Gosse« bezeichnet, oder gar als »zu widerwärtig, um es zu beschreiben«. Andere riefen nach Zensur, immerhin wurde Jesus Christus hier als Massenmörder dargestellt, der seinen Darm auf die amerikanische Flagge entleert. Brian C. Anderson aber schlug nun vor, die Serie nicht länger als Symptom des kulturellen Verfalls zu sehen, sondern als Akt des Aufbegehrens gegen linke Political Correctness und Identitätspolitik. Immerhin würden in »South Park« auch Schwarze, Schwule, Behinderte, amerikanische Ureinwohner und Ökos durch den Kakao gezogen – also all jene Gruppen, deren bedingungslose Verteidigung der Linken am Herzen läge. »South Park« sei zwar nicht auf traditionelle Weise konservativ, aber leidenschaftlich »anti-links«, schrieb Anderson – was seiner Auffassung nach »unter praktischen Gesichtspunkten nahezu gleichbedeutend sein kann«.

Im Jahr 2010 ist Andersons Interpretation massentauglich geworden. Im Frühjahr kündigten die »South Park«-Macher Trey Parker and Matt Stone eine Doppelepisode an, in der alle Prominenten auftreten sollten, die bisher von der Serie durch den Kakao gezogen worden waren, sie sollten gemeinsam gegen die fiktiven »South Park«-Protagonisten prozessieren. Auch der Prophet Mohammed sollte als Cartoonfigur auftreten – dem islamischen Bilderverbot zum Trotz. Als Islamisten vor der Ausstrahlung mit Mordanschlägen drohten, entschied der Sender Comedy Central, die Episode nicht im Internet zu zeigen, sondern nur eingeschränkt im amerikanischen Fernsehen auszustrahlen. Sie wurde durch schwarze Balken und Pieptöne punktuell zensiert.

Diese Zensur wurde von konservativen Publizisten kritisiert, unter anderem stellte sich die sozialkonservative Kolumnistin Michelle Malkin vor Trey Parker und Matt Stone. Bis dahin hatte sie MTV und Comedy Central höchstens erwähnt, um ihnen Dekadenz vorzuwerfen. Nun aber rief sie, inspiriert von »South Park«, zur Teilnahme am »Everybody Draw Mohammed«-Tag auf, selbiges taten die konservativen Hochkulturverteidiger der Zeitschrift The New Criterion. »Der Feind einer liberalen, kapitalistischen Gesellschaftsordnung ist heutzutage der Nihilismus, mehr noch als der Sozialismus«, so schrieb einst der Neokonservative Irving Kristol. Nun waren auf einmal Blasphemie und Nihilismus die symbolischen Waffen all jener, welche die liberale, kapitalistische Gesellschaftsordnung der USA verteidigten. Ebenso plötzlich war »South Park« nicht mehr »zu widerwärtig, um es zu beschreiben«, sondern der Stolz der freien Welt.

Auch Rockmusik wird von den US-Konservativen längst mit neuen Augen betrachtet.

Die Sex Pistols singen gegen Abtreibung – und Falco über das elendige Leben in der DDR

Bereits im Jahr 2004 startete ein New Yorker Wähler die Internetseite »Conservative Punks« und erntete damit nicht nur breite Medienaufmerksamkeit, sondern auch wohlwollende Anrufe von Republikanern. Inzwischen gibt es die Website nicht mehr, doch der Mainstream des konservativen Medienbetriebs ist auf den Zug aufgesprungen. Schon fast legendär in diesem Zusammenhang ist die Liste der »50 besten konservativen Rocksongs«, die der Reporter John J. Miller vor vier Jahren unter dem Titel »Rockin' the Right« in der National Review veröffentlichte. Aufgeführt werden dort die Lieblinge der Gegenkultur: Bob Dylan, Sex Pistols und The Clash.

»Die Texte müssen eine konservative Idee ausdrücken, etwa Skepsis gegenüber der Bürokratie oder die Unterstützung traditioneller Werte«, schrieb Miller über seine Hitliste, doch im Einzelnen blieb seine Auswahl kaum nachvollziehbar. Den Sex-Pistols-Song »Bodies« interpretiert Miller etwa als Anti-Abtreibungs-Hymne, in einer Coverversion von Falcos »Der Kommissar« erkennt er ein Lied über das elendige Leben in der DDR. »Rock the Casbah« von The Clash taucht nur deshalb in der Liste auf, weil es ein Lieblingssong der im Irak stationierten britischen Soldaten ist. Am Beispiel weiterer Songs wie »Don't Tread on Me« von Metallica kritisiert der Musikwissenschaftler Michael T. Spencer in einem im Sommer 2010 erschienenen Aufsatz im Journal of Popular Culture zudem John J. Millers Unwillen, lyrische Ironie und die Musik als zusätzliche Bedeutungsebenen anzuerkennen. Bemerkenswert sind die »50 besten konservativen Rocksongs« also vor allem wegen Millers Verbissenheit, bekannte Rock- und Punk-Klassiker um jeden Preis in konservative Manifeste umdeuten zu wollen. Die Liste benutzt einen genauso selektiven Zugriff wie die rechten Befürworter von »South Park«, und sie bleibt analytisch ähnlich wertlos, wie es The Young Cons ästhetisch sind.

Der Schlüssel zu den Instrumentalisierungen linker Gegenkultur durch die Rechte liegt wohl in einer Erkenntnis, zu der Bernard von Bothmer in seinem Buch »Framing the Sixties« gelangt. Seine Untersuchungen ergaben, dass der große Demokraten-Gegner und Sechziger-Jahre-Hasser Ronald Reagan in seinen Reden bemerkenswerterweise auf keinen seiner Amtsvorgänger so häufig Bezug nahm wie auf den Demokraten John F. Kennedy. Der Mythos Kennedy, so schreibt von Bothmer, war zur Amtszeit Reagans in den Achtzigern bereits so mächtig geworden, dass die Rechte ihn nicht mehr zerstören, sondern nur noch appropriieren konnte. Heute ist der ›Mythos Pop‹ unzerstörbar geworden.

Bernard von Bothmer »Framing the Sixties. The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush« *320 Seiten (University of Massachusetts Press) März 2010*

Michael T. Spencer »Rockin' the Right-Wing Blogosphere: John J. Miller's Conservative Song Lists and Popular Culture after 9/11« *erschienen in The Journal of Popular Culture, Vol. 43, No. 3, 2010*

Digitale Ideen erleben.

Digitale Ideen erleben.

Das Musikheft finden Sie auch in jedem GRAVIS Store oder im Internet unter: www.gravis.de

GRAVIS

GRAVIS Musikheft

Herbst/Winter 2010

iPod, iPad, iPhone und jede Menge Zubehör

METAL

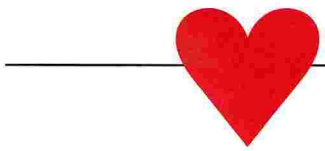
Authorised Reseller

Authorised Reseller

Ganz in Ihrer Nähe und im Internet: www.gravis.de

GRAVIS

HERCULES AND LOVE AFFAIR



DIE ORGIE GEHT WEITER

Hercules And Love Affair schossen vor drei Jahren mit der von Antony Hegarty gesungenen Single »Blind« in unsere Herzen und belegten mit ihr Platz 1 der Spex-Leserchart 2008. Der Sound von Disco war auch abseits interessierter Clubzirkel wieder konsensfähig geworden, gleichzeitig weckte er Erinnerungen an die Wurzeln und Geschichte der amerikanischen Queer-Kultur. Heute könnte der weltweit größte neue Popstar, Lady GaGa, queere Ästhetiken kaum entschiedener affirmieren, parallel nimmt in den USA die Zahl homophober Übergriffe zu. Es ist eine widersprüchliche Zeit, in der Hercules And Love Affair ihr fantastisches zweites Album »Blue Songs« veröffentlichen.

TEXT: JENS BALZER
INTERVIEW UND PROTOKOLL: JENS BALZER UND JAN KEDVES
FOTOS: GIANNI OCCIPINTI

Wer sind wir? Wohin gehen wir? Und wo kommen wir her? Das sind Fragen, die heute viele bewegen. Immer öfter wird die Jugend der westlichen Welt in diesem Zusammenhang dazu aufgerufen, sich auf die antiken Wurzeln der abendländischen Kultur zurückzubesinnen. Für Andrew Butler hat die Besinnung auf Wurzeln nie ein Problem dargestellt: Schon seine ersten Kindergeburtstage in Denver, Colorado, hat er in griechischen Göttergewändern gefeiert; später – als House-DJ und Fitnesstrainer in New York – entwickelte er eine Vorliebe für den herrlichen homosexuellen Helden Hercules und dessen Liebhaber Hylas und kombinierte diese mit einer heftigen Leidenschaft für Discomusik aller Art.

Hercules And Love Affair hieß denn auch das Ensemble, mit dem Butler vor drei Jahren für Furore sorgte: ein heiteres Gräzistendiscoquartett mit extraweich knirschenden Deep-House-Bässen, hechelnden Hintergrundchören und dem herzzerreißenden hermaphroditischen Gesang von Antony Hegarty. »Die Sterne scheinen jetzt heller für mich / Aber ich fühle mich blind / Ich fühle mich, als sei ich blind«, schmetterte Antony in der herausragenden Single »Blind«; im dazugehörigen Videoclip sah man frische, togenbeschürzte Körper bei einer Orgie in einem antiken Tempel.

»Blue Songs« heißt nun das neue, zweite Album von Hercules And Love Affair, und man übertreibt nicht, wenn man sagt, dass die Orgie hier weitergeht – auch wenn das Griechenland der herkulischen Helden hörbar an Bedeutung verloren hat. Statt der aristokratischen Wunder der antiken Mythologie beschwört Andy Butler mit seinen Freunden nun lieber die demokratischen Freiheitsversprechen der elektronischen Tanzmusik, wie sie bekanntlich tief in Disco und frühem House wurzeln. Noch reicher, vielgestaltiger, historisch schillernder sind die Beats und Sounds auf dieser Platte geraten. So hört man auf der ersten Single »My House«, neben dem zur Grundausstattung gehörenden House-Piano, elektrisch britzelnde EBM-Loops ebenso wie konsonantenverliebten Scatgesang, der an George Kranz' »Din Daa Daa« erinnert – ein Stück, das, ob man es glaubt oder nicht, in den achtziger Jahren außerordentlich wichtig in der DJ-Szene um die New Yorker Paradise Garage war. Der langsamere Song »Leonora« weist starke Parallelen zu Imagination und ihrem mit Bass-Synthesizer- und Hall-Effekten ausgeschmückten Post-Disco-Pop auf (»Just an Illusion«). Daneben gibt es aber auch – wie im Titelstück – dschungelfeuchte Soundscapes nach Art des jungen Brian Eno zu hören, oder in dem Song »Step Up« melancholisch knackenden Elektropop mit einem Gastauftritt des ehemaligen Bloc-Party-Sängers Kele Okereke. Wo dessen leicht weinerliche Robert-Smith-Stimme im Indierock-Kontext eher nervte, gibt sie hier zu den dynamisch sich aufschaukelnden Beats einen interessanten Kontrapunkt.

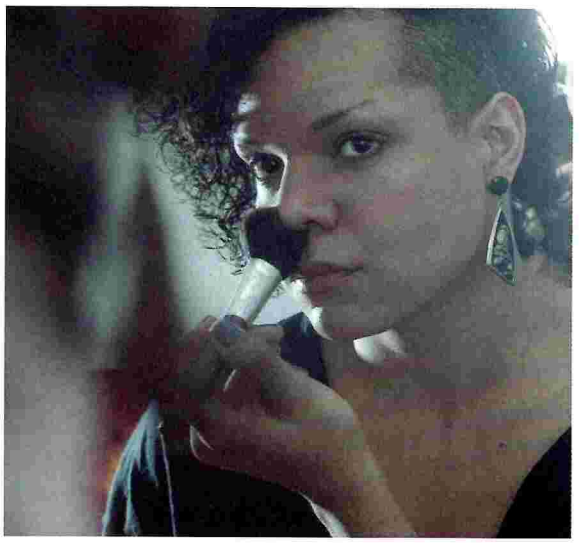
Schon die Titel des Debütalbums waren ja gleichermaßen als Dance-Tracks zu hören gewesen wie als Autoren-Pop-artige Kunstlieder. War »Blue Songs« jetzt überhaupt noch als Disco-Platte geplant? »Als unser Debüt erschien«, sagt Andy Butler beim Gespräch in Berlin, »riefen plötzlich alle: ›Neo-Disco! Neo-Disco! Es gibt ein Disco-Revival!‹ Aber für uns war Disco damals ja gar nicht ›neo‹, wir hatten schon seit zehn Jahren Disco-Platten aufgelegt und produziert, auch wenn das in New York während der längsten Zeit niemand hören wollte. Nein, bei ›Blue Songs‹ ging es mir nicht in erster Linie um Disco, sondern darum, meine Fähigkeiten als Songwriter weiterzuentwickeln. Beim Komponieren habe ich vor allem psychedelischen Folk gehört, ein bisschen Brian Eno, ein Freund brachte mir 10CC-Platten mit, und ich hörte wieder klassische House-Tracks. Ich holte sogar meine alte akustische Gitarre heraus und spielte ein paar Songs, die ich als Teenager komponiert hatte. Das Riff zu dem Stück ›Blue Songs‹ ist fünfzehn Jahre alt!«

STATT ANTIKER MYTHOLOGIE BESCHWÖRT ANDY BUTLER NUN LIEBER DIE FREIHEITS-VERSPRECHEN ELEKTRO-NISCHER TANZMUSIK

Das Personal hat gegenüber der ersten Platte deutlich gewechselt. Vom Debütquartett sind nur Andy Butler und seine langjährige Kumpanin und DJ-Partnerin Kim Ann Foxman übriggeblieben. Sänger Antony stieg in der Zwischenzeit bekanntlich zum Lieblingsbarden des internationalen Geschmacksbürgertums auf und teilt sich jetzt jeden Abend irgendwo auf der Welt mit einem Sinfonieorchester die Bühne; die zweite Sängerin, Nomi Ruiz, widmet sich in ihrer eigenen Band Jessica 6 einem etwas konservativeren Porno-Pop mit Saiteninstrumenten und Strapsen.

Doch so gern man diese beiden auch mochte, ihren Verlust hat man sofort wieder vergessen, wenn man das neue Hercules-Quintett auf der Bühne stehen sieht. Neben Andy und Kim sind das: Shaun J. Wright, eine junge Vogueing-Queen aus Chicago, der mit breitem Kinn, flottem Glitzerfummel und bezaubernden Afro-Korkenzieherlöckchen wie eine Mischung aus Sylvester, Sun Ra und Rick James aussieht; Aerea Negrot, eine ausgebildete Opernsängerin aus Venezuela, die früher ein Junge war und über London nach Berlin gekommen ist, wo sie mit Andy Butler Bekanntschaft schloss; und schließlich – als zweiter Laptop-Bediener – Mark Pistel, der in den achtziger Jahren mit der antisexistischen und antikapitalistischen Industrial-Disco-Thesen-Band Consolidated bekannt wurde.

Sie alle hat Andy Butler in den letzten drei Jahren während seiner rastlosen Touren rund um den Globus irgendwo aufgesammelt, in New York, San Francisco, Berlin; und wenn man dem zusammengewürfelten Ensemble beim Gespräch gegenübersitzt, kann man sich im ersten Moment kaum vorstellen, dass diese Leute irgendetwas verbindet. Wenn man sie dann aber zusammen spielen sieht – wie letzten Winter bei ihrem ersten gemeinsamen Deutschland-Auftritt im Berghain –, staunt man über die Innigkeit, die Sicherheit und die Spontaneität, mit der sie aufeinander reagieren; als hätten sie seit Jahrzehnten nichts anderes getan, als allabendlich die opulente Historie von Disco und House komplett auf die Bühne zu stellen, ohne zu einem



AEREA NEGROT

Sängerin

Ich bin in Venezuela geboren, lebe aber seit sechs Jahren in Berlin. Ich stamme aus einer Familie von Tänzern, mein Vater und meine Mutter haben sich beim Tanzen kennengelernt, meine Großmutter war Tänzerin, ich wollte auch Tänzerin werden. Aber dann erlitt ich eine schwere Verletzung am Knie und musste den Wunsch aufgeben. Daraufhin hab ich angefangen zu singen. Zuerst wollte ich Opernsängerin werden, schon mein ganzes Leben habe ich mich für Opern interessiert. Meine ersten Auftritte hatte ich – damals wohnte ich noch in Venezuela – in kleinen Clubs, ich sang playback zu meiner eigenen Stimme, weil die Anlagen so schlecht waren. Dann ging ich nach London, um Musik zu studieren, blieb aber nur für kurze Zeit. Erst als ich nach Berlin kam, bin ich künstlerisch wirklich weitergekommen, ich begann mit elektronischen Instrumenten zu experimentieren und gab eine Menge Konzerte in kleinen Clubs: Operngesang mit elektronischer Begleitung.

Andy habe ich bei einem Konzert von Antony And The Johnsons kennengelernt, 2005 in der Berliner Volksbühne. Er verkaufte damals T-Shirts am Merchandising-Stand. Ich kam aus dem Konzert und war tieftraurig und total bewegt von Antonys Musik, ich muss ziemlich verstört ausgesehen haben. Andy kam auf mich zu und fragte: »Hey, ist alles in Ordnung? Geht's dir gut?« Wir kamen ins Gespräch und er fragte, was ich mache. Ich sagte: »Ich mache Musik« – und weil das eine der wenigen Gelegenheiten war, wo ich tatsächlich mal ein Demo von mir dabei hatte, gab ich Andy eins. Danach hörten wir drei Jahre lang nichts voneinander, bis mein Freund Daniel Wang zu mir kam und sagte: »Andy sucht dich.« Ich fragte: »Welcher Andy?« – »Na, der von Hercules And Love Affair.«

So kamen wir wieder in Kontakt. Andy lud mich ein, auf dem zweiten Album zu singen; das war für mich wirklich eine große Sache, denn ich hatte noch nie mit irgendjemandem zusammengearbeitet, sondern immer nur allein vor mich hingewurstelt. Wir haben dann die ersten Aufnahmen in Berlin gemacht, ein paar Sachen auch in Wien. Schließlich bin ich nach New York geflogen, um die anderen von Hercules And Love Affair zu treffen – zwei Tage bevor wir zum ersten Mal zusammen ein Konzert spielen sollten. Seitdem haben wir viel miteinander gearbeitet und sind auch schon ausgiebig getourt. Ich bin immer noch fasziniert davon, wie schnell und mühelos wir zueinandergefunden haben. Andy scheint überhaupt ein Händchen dafür zu haben, Leute zusammenzubringen, die auf Anhieb zueinanderpassen.

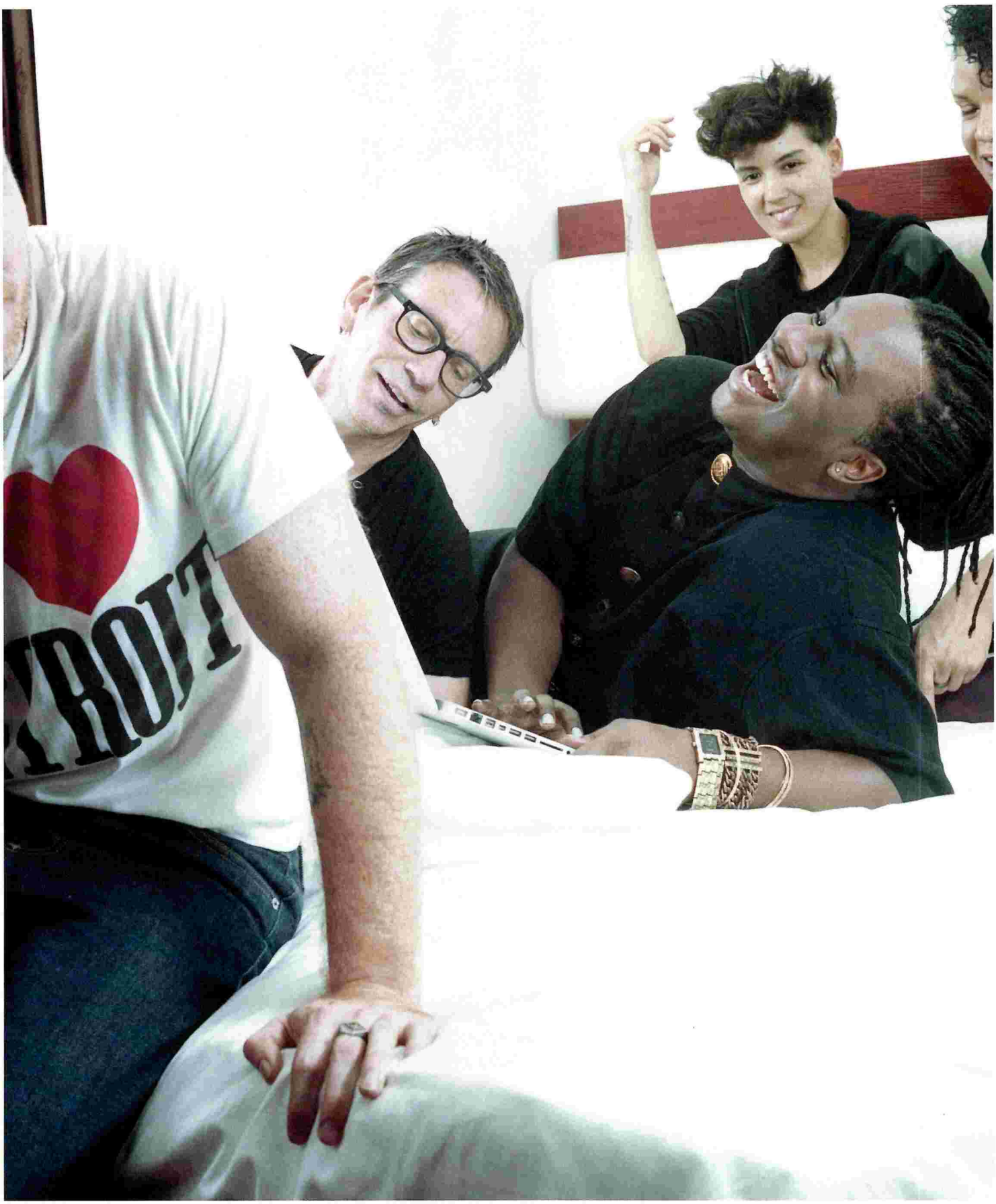
Retro-Projekt zu werden. »Andy hat ein ungeheures Talent dafür, Leute zusammenzubringen, die auf Anhieb zueinander passen«, sagt Aerea Negrot. »Wir kannten uns nicht, aber wir wussten sofort: Wir sind eine Familie!«

Bei den Konzerten bekommt man einen guten Eindruck davon: So dominant Andy Butler als Komponist und Produzent auch sein mag, er ist kein Bandleader in dem Sinn, dass er vom Zentrum der Bühne aus das musikalische Geschehen beherrschen würde. Die anderen Musiker supporten ihn nicht, sie

SIE STELLEN DIE HISTORIE VON DISCO UND HOUSE AUF DIE BÜHNE, OHNE ZUM RETRO-PROJEKT ZU WERDEN

umwimmeln ihn, aber wimmeln auch durcheinander, drängen sich an ihm vorbei in den Vordergrund, um im nächsten Moment wieder einem anderen Mitglied den Vortritt zu lassen. Auch beim Gespräch über die neue Platte werden die fünf nicht müde, einander ihre Zuneigung, ihr Vertrauen, ihren Respekt zu bekunden – sie wirken beinahe verliebt ineinander, geradezu verkuschelt.

Anders als beim Vorgängerwerk wird auf »Blue Songs« intensiv miteinander gesungen. Auf der ersten Platte waren die Vocals noch deutlich voneinander getrennt, ein Stück sang Antony, das nächste Kim usw., und das Timbre der Musik wurde deutlich von den wechselnden Gesangsstilen bestimmt. Auf »Blue Songs« sind zum Teil – wie in »My House« – drei Stimmen gleichzeitig zu hören. Doch fügen sie sich weit stärker in ein übergeordnetes Ganzes, gerade auch dort, wo die Sänger in den Dialog treten. »Erst gab es die von


ROJT

Shaun gesungene Melodie-Linie, dann hat Aerea dort hineingescattet; und schließlich kam Kim und rappte ihr ›Come on, come on‹ darüber«, erklärt Andy Butler – und man kann ohne Übertreibung sagen, dass »My House« klingt, als entstamme die Vielstimmigkeit einem einzigen schillernden, femininmaskulinen Discokörper.

Jeder habe sich im Kompositionsprozess eingebracht, sagt Butler, oder besser gesagt: Jeder brachte ein, was ihm gerade im Kopf herumschwebte, und er, Andy, habe daraus ein stimmiges Stück zu erschaffen versucht.

MAN KANN DIE NEUEN SONGS ALS ENZYKLOPÄDISCHE ÜBUNG IN QUEERER GESCHICHTE HÖREN

Meist hätten historische Referenzen am Anfang gestanden. »Shaun sagt dann zum Beispiel zu mir: Ich finde diese Peech-Boys-Vocals so toll, ›Don't make me wait, na-naaana...‹, und ich sage ihm: ›Mach da was draus, wandel das ab, ich baue dir einen Beat drumherum.‹ Oder ich denke an die Art und Weise, wie sich Aerea an Grace Jones orientiert, an den großen Autoritäten im Disco-Gesang. Das alles ist in unsere Musik eingeflossen.«

Auch ohne antike Mythologie haben die neuen Songs also eine starke historische Note. Man kann sie als Zyklus von Hommagen, als enzyklopädische Übung in queerer Geschichte anhören – auch das ist ja ein Aspekt der Familienbildung: sich der eigenen Tradition, der eigenen Familiengeschichte zu vergewissern. »Das war auch einer der Gründe«, sagt Andy Butler, »warum Antony und ich uns damals sofort so gut verstanden haben. Wir sind beide gewissermaßen Künstler-Historiker. Wir wollen beide wissen, woher die

SHAUN J. WRIGHT

Sänger

Ich bin in der Near West Side von Chicago aufgewachsen. Meine Mutter war Sängerin in einer Gruppe namens Total Eclipse, durch sie habe ich die Musik aller großen Soulstimmen kennengelernt: Anita Baker, Jackie Wilson, Aretha Franklin, Chaka Khan. Auch House habe ich schon als Kind gehört. House-Musik war in den frühen Neunzigern in Chicago Pop, sie lief überall. Besonders liebte ich Cajual und Relief, die Labels von Cajmere. Als wir in der Highschool im Englisch-Unterricht einmal einen Bericht schreiben mussten, schrieb ich über Chicago-House und interviewte dafür die Cajual-Sängerin Dajae. Mit 12 war ich bei den Radio-DJs der Stadt auch schon so bekannt, dass sie – immer wenn ich anrief, um mir einen Track zu wünschen – sagten: »Hey, Shaun, was soll's diesmal sein?«

Ich wollte als Teenager House-DJ werden, aber meine Mutter sagte, die Musik würde mich schwul machen. Ich war schon damals queer, aber meine Mutter gab House die Schuld daran. Ich hatte noch nicht viel Selbstvertrauen, ich ließ das DJing dann erstmal und ging nach Atlanta aufs College. Dort lernte ich die Ballroom-Kultur kennen und wurde Mitglied des House of Escada. Viele Leute denken, die Ballroom-Kultur sei nach Madonnas »Vogue« gestorben. Doch auf YouTube kann man sehen, dass sich die Szene weiterentwickelt hat. Bei den Bällen tanzte ich in der Kategorie »Butch Queen Vogue Fem«, ich habe sogar Trophäen gewonnen. Vogueing ist bis heute meine große Leidenschaft.

Andy traf ich dann 2008 in New York, wo ich inzwischen im Mode-Business arbeitete. Auf der Webseite von Jeremy Scott hatte ich diesen atemberaubenden Track gehört – »Blind«. Ich ging zu einem Konzert von Hercules And Love Affair und kam auf der After-Party ins Gespräch mit Andy. Er sagte, ich sei ihm im Publikum aufgefallen, ich würde ihn an Sylvester erinnern. Ich sagte: »Ich kann auch singen wie Sylvester!« – was natürlich nicht stimmt. Wenn ich nur zehn Prozent des Talents von Sylvester hätte, wäre ich froh. Um ehrlich zu sein: Ich hatte lange ein schwieriges Verhältnis zu Sylvester. Ich wurde schon früher mit ihm verglichen, bevor ich anfing zu singen, aber mir war immer unwohl dabei – vermutlich wegen des Stigmas, das mit seinem Tod verbunden ist. In den USA wächst man als schwuler Schwarzer in der Erwartung auf, dass man irgendwann an AIDS stirbt – so wie Sylvester. Meine Einstellung zu ihm änderte sich, als ich mit Mitte 20 seine Biografie las und erkannte, wie wichtig sein Erbe ist. Heute kann ich sagen: Ohne Sylvester wäre ich nicht hier.

MARK PISTEL

Produzent

Ich habe in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren in der Gruppe Consolidated gespielt, später war ich bei Meat Beat Manifesto. Heute betreibe ich ein Studio in San Francisco, und als Andy in der Stadt war und nach einem Ort zum Aufnehmen suchte, stieß er auf mich. Wir haben uns also über eine Kleinanzeige kennengelernt. Normalerweise schalte ich keine Annoncen für mein Studio, aber das Geschäft lief gerade ziemlich schlecht, darum dachte ich: Probierst du es halt mal. Zwei Stunden später rief Andy an. Er war bei meiner Anzeige hängengeblieben, weil ich ein Bild von einem schönen alten Analog-Sequenzer eingebaut hatte. Wir haben dann als erstes zusammen einen Remix produziert, für das Stück »Far Away« von Cut Copy; und als Andy im Studio war, fiel ihm ein Flyer von einem alten Meat-Beat-Manifesto-Gig in die Hände. »Tolle Band, habe ich gehört, als ich 13 war«, sagte er, und ich sagte: »Oh, tja, bei denen habe ich mitgespielt.«

Wie soll man sich Consolidated vorstellen? Als einen Mischmasch aus Public Enemy, Tackhead und Cabaret Voltaire. Was uns interessierte, waren Bands mit einem sozialen Bewusstsein. Wir wollten eine Botschaft rüberbringen, wir spielten zum Beispiel ein paar Stücke und reichten dann das Mikro ins Publikum runter, um mit den Leuten darüber zu diskutieren; eine ziemlich interessante Erfahrung, besonders in Ländern, wo die Leute nicht so gut Englisch sprachen. Immerhin kam es dabei niemals zu ernsthaften Gewaltausbrüchen. Na ja, ein oder zwei Mal vielleicht doch. Wir haben diese Publikumsgespräche mitgeschnitten und auf unseren nächsten Alben dann weiterverwendet.

Die Musik meiner damaligen Bands war natürlich viel härter und technoider als die von Hercules And Love Affair; später sagte man ›Industrial Disco‹ dazu. Aber das heißt überhaupt nicht, dass ich zu Andys Musik keine Beziehung hatte, im Gegenteil: Ich bin mit Disco- und Dance-Musik schon lange vertraut. Vor Consolidated spielte ich in San Francisco in einem reinen Dance-Act mit dem Namen Until December; wir hatten sogar einen Song, auf dem Sylvester zu hören ist, »Free Again«. Der Kontakt war über unseren Produzenten Ken Kessie zustande gekommen, in den Achtzigern ein wichtiger Mann in der San-Francisco-Dance-Szene. Er hat auch diverse Sylvester-Platten produziert. Ich bin jetzt also irgendwie wieder dort angekommen, wo ich damals angefangen habe. Das Wichtigste aber ist, dass Andy und ich so gut miteinander arbeiten können, vom ersten Moment an hat die Chemie total gestimmt.

Dinge kommen, für die wir uns begeistern; wir wollen die Tradition unserer Kultur kennenlernen.« Wahrscheinlich liege das daran, dass sie beide ohne Familie aufgewachsen seien, ›ohne Familie‹ in dem Sinn, dass es in ihrer unmittelbaren Umgebung keine Rollenmodelle gab, die bei der sexuellen Ich-Findung halfen. »Als ich aufwuchs, gab es niemanden, der mir sagte: ›So und so ist es, wenn man als schwuler Mann erwachsen wird‹ – darum musste ich mir solche Vorbilder selbst suchen. Und die, die ich gefunden habe, waren ältere Schwule. Die sagten zu mir: ›Setz dich hin und lern deine Geschichte! Schau dir alle John-Waters-Filme an, alle Filme von Andy Warhol. Hör dir die Platten von Kraftwerk an, den frühen Industrial,

ANDERS ALS IM HAUS OF GAGA STEHEN BEI HERCULES AND LOVE AFFAIR ALLE IM RAMPENLICHT

Consolidated, Meat Beat Manifesto, House Music – das sind alles deine Ahnen! Antony und ich, wir haben beide sehr von solchen älteren schwulen Lehrern profitiert, und in gewissem Sinne versuchen wir beide seither, diese Rolle zu übernehmen.«

»Blue Songs« wird von Hercules And Love Affair in einer widersprüchlichen Zeit veröffentlicht, was die Einstellungen zur Queer-Kultur angeht. Einerseits ist im vergangenen Jahr in den USA – immerhin die Wiege der Schwulenemanzipation – die Selbstmordrate unter queeren Teenagern sowie die Rate der ›hate crimes‹ dramatisch angestiegen; sogar im Stonewall Inn, der New Yorker Bar, in der die Bewegung 1969 mit den Stonewall Riots ihren Ausgang nahm, wurden Besucher Anfang Oktober krankenhausreif geschlagen. Manche Beobachter sprechen bereits von

einem neuen Schwulenhass in Amerika. Gleichzeitig ist der größte neue Popstar Lady GaGa – eine Künstlerin, die sich kaum offensiver Symboliken sexueller Devianz bedienen könnte und die sich rund um die Uhr für die Zelebrierung Homo-, Trans- und Hypersexueller sowie sämtlicher anderer ›little monsters‹ ausspricht.

Als Andy Butler im letzten Jahr von Lady GaGa den Auftrag bekam, einen Hercules-And-Love-Affair-Remix für ihren Hit »Bad Romance« anzufertigen, nahm er ihn an. Gerade ihr wird inzwischen – auch von politisch queeren Aktivisten – oft vorgeworfen, die queere Tradition und Ästhetik für ihre kommerziellen Zwecke auszubeuten. Was denkt er darüber? »Lady GaGa«, sagt Andy Butler, »ist so smart wie Madonna, und beide waren im Grunde wie ich: Beide haben sich früh mit schwulen Männern umgeben und sich von ihnen beraten lassen. Von diesen Männern haben sie ihren Style und ihr Wissen bekommen. Das finde ich faszinierend – auch wenn die Musik von Lady GaGa mich nicht besonders interessiert. Überproduzierte Euro-Disco ist nicht mein Fall.« Auch Mark Pistel mag die Kritik an Lady GaGa nicht teilen. Seiner Meinung nach wird der Ausverkaufsvorwurf immer nur von den Leuten erhoben, die nicht selber Teil des Musikbusiness sind: »Das finde ich falsch«, erklärt er – »und ich darf das sagen, denn ich bin ein bekannter Antikapitalist! Kann sein, dass Lady GaGa irgendwelche Ideen geklaut hat. Aber die Menschen klauen doch Ideen, seit es Ideen gibt.« Auch Shaun J. Wright plädiert dafür, es nicht so einseitig zu sehen: »Die interessantere Frage ist doch: Warum ist Lady GaGa überhaupt so erfolgreich geworden? Was ist so exemplarisch, so symbolisch an ihr und an ihrer – ob geklaut oder nicht – queeren Ästhetik, dass sich alle auf sie einigen können? Es geht gar nicht um Lady GaGa. Sie macht eben ihr Ding. Es geht um diejenigen, die sich in ihr widerspiegeln.« »Und um ihr Team«, ergänzt Andy Butler, »um die Leute, die hinter ihr stehen. Sie hat ja nicht umsonst diesen Vogueing-Begriff vom ›Haus of Gaga‹ erfunden. Lady GaGa ist das Produkt einer Gruppe von Menschen, einer Familie. Darin gleicht sie Hercules And Love Affair.« Dem stimmen alle vier zu – für Shaun J. Wright gibt es nur eine Einschränkung: »Bei ihr sieht man die Leute nicht, die hinter ihr stehen. Bei uns stehen alle ganz vorn an der Bühne. Alle stehen im Rampenlicht.«

Hercules And Love Affair *»Blue Songs«*
(Moshi Moshi / Cooperative Music) 28.01.11

KIM ANN FOXMAN

Sängerin

Ich bin als Teenager zur Dance-Musik gekommen. Meine Kindheit und Jugend verbrachte ich in Hawaii, während der Highschool hab ich da auch in einem Club gearbeitet. Später bin ich nach San Francisco gezogen und dort viel auf Raves gegangen, außerdem spielte ich in einer experimentellen Elektronikband namens Toobit. Kein großer Erfolg, wir haben vielleicht zehn Shows gespielt. Ich zog nach New York – und da habe ich Andy getroffen. 2002, glaube ich. Wir lernten uns kennen, weil meine damalige Freundin mit dem Mann zusammenwohnte, mit dem Andy gerade etwas am Laufen hatte. Ich wusste, dass er DJ ist, und als wir uns dann einmal in einem Plattenladen trafen, sind wir ins Gespräch gekommen und haben festgestellt, dass wir die gleiche Musik mögen, zum Teil ziemlich obskures Zeug. Seitdem sind wir unzertrennlich.

Wir waren beide ziemliche Außenseiter damals. New York, Anfang der Nullerjahre: Da gab es nur Indie-Rock. Dance-Musik galt als total uncool. Ich konnte es nicht fassen: Ich war den ganzen weiten Weg von San Francisco gekommen, und dann landete ich in einer Stadt, in der niemand tanzen wollte? Darum war ich so froh, als ich Andy traf. Wir legten zusammen auf und organisierten Partys, und als Andy dann anfing, selber Musik zu produzieren, machte ich für ihn das Versuchskaninchen und sang zu seinen Kompositionen. Ich hatte das vorher noch nie gemacht, aber Andy hat mich dazu gebracht. Gedrängt. Ich möchte fast sagen: Er hat mich gezwungen. Am Anfang habe ich geheult vor Scham, weil ich so schüchtern bin. Ich habe auch noch nie für jemand anderen gesungen als für ihn.

Nach einer Weile begann sich die Lage in New York dann auch zu ändern. Larry Tee fing im Luxx Club in Williamsburg mit seinen Electroclash-Partys an, und eine Weile lang hatten wir eine eigene Party genau gegenüber, im Stinger, einem wirklich verschissenen kleinen Loch. Da spielten wir Cosmic Disco und Italo House, und Larry kam eines Tages rüber und fragte völlig fassungslos: Was macht ihr hier eigentlich? Zeitgleich kam auch dieses Dance-Punk-Zeug auf, mit dem unser späteres Label DFA bekannt wurde: The Rapture, LCD Soundsystem usw. Wir aber legten viel alten, originalen Postpunk auf, Bush Tetras, Gang Of Four – die Epigonen interessierten uns nicht. Stattdessen war BPitch Control damals sehr wichtig für uns, Housemeister und solche Sachen. Aber wir haben auch viel Frankie Knuckles, Todd Terry oder Murk Boys gespielt – klassischen House aus den späten achtziger und frühen neunziger Jahren.

JAHRES RÜCKBLICK 2010

Als europäische Kulturhauptstadt 2010 wurde das Ruhrgebiet zur »kreativen Metropole des 21. Jahrhunderts« erklärt – bevor auf der Duisburger Loveparade 21 Jugendliche ihr Leben ließen. Im Jahresrückblick zeichnen wir nach, wie sie als Statisten einer Image-Inszenierung in die Falle des Stadtmarketings gingen. Abgesehen davon steht der Teenager im Mittelpunkt: Er war 2010 als Opfer von Pädophilen Dauerthema in den Medien, gleichzeitig stellte er auffällig häufig Protagonisten von Kultur und Entertainment – teilweise so jung, dass man sie nicht mal als Teenager bezeichnen konnte. Auch auf die Mode blicken wir: 2010 wurden zwei in der Mitte des vorigen Jahrhunderts verankerte Strömungen aufgetragen – die Weiblichkeit der Fifties und der Preppy-Look. Missverständnisse produzierten beide. Last but not least: Musik. Während Hyperaktivität und Erschöpfung der Leistungsgesellschaft ihren Ausdruck in der Entschleunigung von Chillwave und Witch House fanden, schalteten Eminem und Rihanna in ihrem Hit »Love the Way You Lie« auf emanzipatorische Schubumkehr.

Illustrationen: Patrick Klose

GESELLSCHAFT

TODESFALLE STANDORTFAKTOR

Bei der Loveparade in Duisburg führte am 24. Juli die Verkettung von uneingeschränktem Geltungsbewusstsein, Verantwortungslosigkeit und tragischen Umständen in die Katastrophe. Feiernde Menschen starben bei der Massenpanik, weil ihre Sicherheit fast einvernehmlich wirtschaftlichen Interessen nachgeordnet wurde. Dem zweckgerichteten Zynismus der Stadtmarketing-Strategen tat das keinen Abbruch.

Text: Christoph Twickel

Vom »Altamont der Technoszene« schrieb Spiegel Online nach dem Desaster von Duisburg. Dabei war die Loveparade in Wahrheit schon sehr lange kein Szenekind mehr. Was ein paar Acid-Heads 1989 auf dem Kudamm unter dem Motto »Friede, Freude, Eierkuchen« losgetreten hatten, war bereits zur Jahrtausendwende ein monumentaler Zielgruppen-Beschallungsapparat, finanziert von T-Mobile, Coca Cola, New Yorker und RTL2.

2001 bekam das Businessmodell eine Delle: Die Stadt Berlin nahm der Loveparade den Status als politische Demonstration, worauf die Veranstalter die Kosten für die jährliche Wiederherstellung des ramponierten Tiergartens selbst tragen mussten. 2004 und 2005 fiel die Parade aus, 2006 rettete der Unternehmer Rainer Schaller die Loveparade vor dem Konkurs, um damit seine Fitnesskette »McFit« zu bewerben.

Die endgültige Ballermannisierung der Loveparade schien an ihrem Höhepunkt angelangt zu sein. Dem Großevent, inzwischen zu uncool für die großen Marken, blieb nur noch die Resteverwertung durch Billigketten. Doch Schaller gelang es, die Loveparade mit einer neuen Sorte von Marketing zu verbinden: Metropolen- statt Produktwerbung! Die Idee lag in der Luft: Seit Richard Floridas Hypothese von der ›creative class‹, die jenen Städten Wohlstand bringt, in denen ihre Vertreter sich amüsieren können, gelten Club- und Musikkultur als harte Währung unter den weichen Standortfaktoren.

Anfang 2007 bot Schaller die Loveparade also 60 europäischen Städten an. Die Verhandlungen mit Köln scheiterten, Stuttgart zog zurück, doch im Ruhrgebiet, auf dem Weg zu Europas Kulturhauptstadt 2010, biss man an. Die Angst vor weiterer Schrumpfung einer deindustrialisierten Region, aus der immer mehr Junge abwandern, ließ die Loveparade im Licht des Heilsbringers erscheinen. 2007 fand sie in Essen statt, 2008 in Dortmund. Die Loveparade werde »ein zentraler Antriebsfaktor für die Entwicklung der Musikszene und -wirtschaft der Region« sein, prahlte Dieter Gorny, »ruhr2010«-Direktor 2007. »Wir sind der kommende Hotspot in Europa.« Dass derlei Bullshit prächtig verfängt, zeigen die Reaktionen auf die Absage der Bochumer Loveparade 2009 (aus Sicherheitsgründen!): »Schnarchnasig« (taz), »ein Debakel« (SZ) »Möchtegern-Großstadt« (WAZ).

Entsprechend groß war der Druck der Image-Lobby gegenüber der Stadt Duisburg. Der CDU-Kreisvorsitzende Thomas Mahlberg forderte die Absetzung des Duisburger Polizeipräsidenten, weil dieser von »eklatanten Sicherheitsmängeln« bei der geplanten Duisburger Loveparade gesprochen hatte. Tatsächlich wurde der Mann im Mai in den Ruhestand versetzt. Nur eine Anekdote von vielen. Das Bedenkenträger-Bashing tat seine Wirkung. Alle wollten die Party. Also hatte sie stattzufinden. Weil die NRW-Regierung der hochverschuldeten Kommune Duisburg eine Kofinanzierung der Loveparade verbot, versprach McFit, für den Fehlbetrag aufzukommen. Um den zu drücken, sparte man an der Sicherheitslogistik – und die Behörden spielten mit. Der deutsche Amtsschimmel, sonst wenig erbittlich in der Anwendung behördlicher Normen auf Pop-Events, winkte in Duisburg ein Konzept durch, das Konzertveranstalter Marek Lieberberg nach der Katastrophe eine »Todesfalle« nannte: eine Party für ein paar Hunderttausend Menschen mit einem einzigen Zugang.

Die fehlenden Sicherheitskonzepte, die trotzdem erteilten Genehmigungen: All das ist inzwischen minutiös nachzulesen. Doch keiner von denen, die die Loveparade als Standort-Hoffnung erster Güte gepriesen hatten, mochte danach die einfache Wahrheit aussprechen: dass sie für ein paar imageträchtige Bilder das Risiko in Kauf genommen hatten. Einzig »ruhr2010«-Geschäftsführer Fritz Pleitgen gab zu Protokoll, er fühle sich moralisch mitverantwortlich. Nie aber habe man signalisiert: »Ihr müsst!«

Am 28. Oktober wurde die »ruhr2010« in Berlin vor über 600 geladenen Gästen als »Kulturmarke des Jahres« geehrt. In der Begründung heißt es: »Hier geschieht etwas, was in Europa ohnegleichen ist – die Gestaltung von urbanem Lebensraum durch Kultur, die Erfindung einer Zukunft durch Kreativität, die Gründung einer Metropole des 21. Jahrhunderts.« Wer gehofft hatte, dass die Image-Lyriker wenigstens für ein paar Monate pietätvoll schweigen, hat nicht verstanden: Metropolen-Marketing ist Stadtgestaltung in einer abgeschiedenen Parallelwelt. Eine eigene Galaxie aus Galas, Events und Kongressen, in der noch das massenhafte Abmelken des Partyvolks als »Gestaltung von urbanem Lebensraum durch Kultur« gilt. Dass in dieser Galaxie die 21 Toten von Duisburg keine Rolle spielen, ist so realitätsfern wie folgerichtig.

MUSIK

STIMMEN IM CLUB

Ob als Gegenmodell zu Autotune-Pop oder als verklausulierter Verweis auf Disco: Im vergangenen Jahr wurde in elektronischer Clubmusik so häufig mit der menschlichen Stimme gearbeitet wie schon lange nicht mehr. Meist konnte – und sollte – man kein Wort verstehen.

Text: Jan Kedves

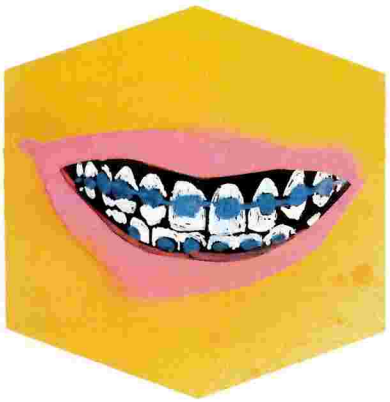
Ein merkwürdiges Stottern, Trällern und Murmeln hat im vergangenen Jahr die Clubs erfasst. In zahlreichen Dubstep- und Electronica-Tracks, vor allem aber auf unzähligen House-Platten war der Einsatz von Gesangs- oder Stimmsamples nicht zu überhören. Eine grundlegende Wandlung der Soundästhetik – schien den Produzenten doch während der Jahre, in denen Minimal-Techno die Nächte beherrschte, im Angesicht aller möglichen ›abgefahrenen‹ digitalen Soundgenerierungs- und Verzerrungsoptionen nichts ferner zu liegen, als der Rückgriff auf die begrenzten Möglichkeiten des humanen Sprachapparats. Die eingesetzten Samples waren allerdings meist so mikroskopisch kurzgehackt und befremdlich rhythmisiert, dass von ihrer ursprünglichen Mitteilung nichts übrig blieb – außer dem Klang der Stimme. Ob bei Mount Kimbie, Nina Kraviz oder Paris Underground: Man konnte geradezu von ›Sprachsprengsel‹ reden; beziehungsweise waren die Samples, falls sie dann doch einmal zusammenhängende Worte umfassten (wie etwa in Efdemins »There Will Be Singing«), häufig durch eine Decke von Filtereffekten derart gedämpft, dass es auch hier nichts mehr zu verstehen gab. Vorläufiges Fazit: Man wollte in diesem Jahr im Club zwar angesprochen werden, aber nichts erzählt bekommen.

Natürlich ist funktionale Tanzmusik ohnehin kein Ort für viele Worte. In der Disco-Ära erzählte meist schon allein der Groove genug, weswegen sich die Wortbeiträge auf erlebnisfördernde Imperative wie »Freedom!« oder »Dance, Dance, Dance« beschränkten. Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre wurden viele dieser Slogans bereits – in einer Art erster Durcharbeitung der Disco-Historie – als Samples in frühen House- und Techno-Tracks eingesetzt. Wenn sie heute abermals zum Einsatz kommen, reicht schon ein kurzer Schnipsel – und die gesamte Geschichte ist automatisch mit aufgerufen.

Für manche stellte sich die Frage, ob es überhaupt wichtig ist, was im Sample irgendwann einmal gesungen wurde: Kai Campos vom Londoner Post-Dubstep-Duo Mount Kimbie etwa erklärte, er erinnere sich meist schon wenige Tage nach der Produktion eines Tracks nicht mehr daran, aus welcher bestimmten Pop-, Soul- oder Disco-Produktion das Vocal-Sample stamme. Er betrachte die Stimme einfach als interessanteres Instrument. Gewollt oder nicht: Man konnte in Mount Kimbies mit hochgepitcht verdrehten oder rückwärtslaufenden Vocalfragmenten durchwirkten Tracks durchaus ein Gegenmodell zum Autotune-Pop der letzten Jahre erkennen. Während dort Gesang robotisiert wurde, um ihn der vollelektronischen Musik anzupassen, schien hier das Gegenteil Ziel zu sein: Die elektronische Musik bekam mithilfe des eingearbeiteten Humanmaterials eine ›stimmliche‹ Anmutung.

Natürlich gab es auch die Platten, bei denen die Stimmquelle regelrecht zum Fetisch wurde. Die Moskauer House-Produzentin Nina Kraviz verwandte in ihrem Track »The Loop« nichts als ein ultrakurzes Stück aus Grace Jones' »Slave to the Rhythm«, und beim Pariser House-Label My Love Is Underground ging es um Disco-Geheimwissenschaft. Stammten die zerstückelten »No, no, no«-Diva-Schreie im Track »Hardcore Deep House« des Labelprojekts Paris Underground nun aus Phreeks »Weekend« oder aus einer noch obskureren Spätsiebziger-Disco-Rarität? Eine Frage, die für den Produzent vermutlich entscheidend war, aber nur noch von HörerInnen mit absolutem Nerdwissen beantwortet werden konnte – der Track selber gab kaum etwas preis.

Beiden Sample-Modi – dem instrumentalen wie dem historischen – blieb gemein: Leibhaftige Vokalisten waren für die Omnipräsenz von Stimmen im Club nicht mehr nötig. In den 150 Jahren seit Erfindung der Tonaufnahmetechnik haben die Menschen soviel in Mikrofone gesungen und getextet, dass die Archive überquellen. Wer angesichts des Trends auf die Idee kam, ClubsängerIn werden zu wollen, sollte sich also dringend umorientieren – oder sich an Pop-orientierte Projekte wie Hercules And Love Affair halten.



GESELLSCHAFT

TEENAGER

Sie sehen süß aus und haben in der Regel noch niemanden etwas getan. 2010 waren Teenager besonders beliebt.

Text: Anne Waak

Die Bravo, noch immer das Zentralorgan der Pubertierenden, musste sich ihr Interesse für Jugendliche 2010 mit der Erwachsenenpresse teilen. Das Zeit-Magazin näherte sich mehr als einmal der Frage, wie es denn in den 14- bis 19-Jährigen aussähe, und entdeckte in Lena Meyer-Landrut prototypisch den Charme der Jugend von heute. »Die Konterrevolution« titelte hingegen das Magazin der Süddeutschen Zeitung Anfang des Jahres und zeigte Münchner Teenager in der Interpretation des Guttenberg-Looks, mit Gelfrisur und seriösem Blick. Im September kam »Die Jugend« erneut aufs Cover, diesmal anlässlich eines Mode-Specials, und 16-jährige Fantasy-Autorinnen und Jungschauspieler fabulierten über ihr Leben mit 40. »Mit vier Kindern, meiner Frau und einer französischen Bulldogge in einer Barockvilla in L.A.«: Mit solch erlesenen Spießerträumen schockierten die sogenannten Minderjährigen, denn man erwartet von ihnen natürlich die traditionellen Tugenden des jugendlichen Protests: Abslacken, Maulen und Aufsässigsein.

Der Teenager von heute arbeitet. Statt Zeitungen auszutragen, sorgt er allerdings dafür, dass sie vollgeschrieben werden. Victor Colombani, 16 Jahre jung und Vorsitzender der größten französischen Schülergewerkschaft, erfreute etwa mit seinem entschiedenen Auftreten im Kampf gegen die von der französischen Regierung angestrebte Anhebung des Rentenalters auf 62. Willow Smith wiederum, die mit ihren zehn Jahren noch nicht einmal als Teenager gelten darf, mauserte sich zum Liebling des Boulevards. Die Tochter von Will und Jada Pinkett Smith sieht aus wie eine Miniatur von Rihanna und beherrscht die Selbstdarstellung bereits in Perfektion. Auf ihrer Website propagiert sie das »Willow Warrior«-Versprechen. Wer nach ihrem Vorbild eine ›Warriorette‹ oder ein ›Warrior‹ werden will, muss geloben, selbstbewusst, individuell und aufgeschlossen zu sein: »dream big and go for it« – ein Motto, auf das Mama und Papa sicher stolz sind. Wie ein rebellischer Gegenzug wirkt da Willows Video zu ihrer ersten Single »Whip My Hair«. Dort gibt sie den koketten Krawallo, der die Erwachsenenwelt per Drip Painting und Vogueing aufmischt. Mit gekonnt selbstvergessenem Blick und halb geöffnetem Mund posiert sie wie ein ausdifferenzierter Star. Ihr Anblick entzückt und verstört zugleich.

Der Teenager, das fremde Wesen. Der Spiegel klärte 2010 in einer Titelgeschichte zum Thema Pubertät auf: Mit Beginn der Geschlechtsreife flippen die hormongesteuerten Kleinen nicht etwa aus, vielmehr überkommt sie ein Energieschub. Sie sind plötzlich zu wesentlich höheren kognitiven Leistungen im Stande, bleiben aber gefangen im starren System Schule. Die Folgen sind Unterforderung und Überreizung. Hier bekommt die im Netz kursierende, achthundertfach entschleunigte Version des Justin-Bieber-Hits »U Smile« eine ganz neue Dimension. Wird der quietschige Teenie-Pop stark abgebremst, hört er sich an wie ein Ambient-Track von Animal Collective. Und es wird klar: Nicht die kreischenden Adoleszenten spinnen – alle anderen sind nur zu lahm im Kopf.

Auch auf fiktionaler Ebene ließen die Pubertierenden alle über 20 alt aussehen: Sally Draper, Don Drapers Tochter, die in den ersten Staffeln der Serie »Mad Men« lediglich kindliche Neurosen aufgrund der elterlichen Ehekrisen entwickeln durfte, trat in Staffel vier in die Adoleszenz ein. Als aufmüpfiger Beatles-Fan avancierte sie zur liebenswertesten und unkorrumpierbarsten Figur im »Mad Men«-Universum. In der Serie, die auch vom Machtverlust des weißen heterosexuellen Mannes erzählt, ist Sallys Emanzipation eine doppelte – von der Kulisse zur Figur, vom bevormundeten Kind zur ernstzunehmenden Person. In der Realität hingegen zeigten die leidigen Diskussionen um Helene Hegemann, inzwischen 18, und die Mode-Bloggerin Tavi Gevinson, 13: Wenn Teenager zu altklug daherkommen, machen sie sich verdächtig, für ihr Werk gar nicht selbst verantwortlich zu sein. Misstrauen und Missgunst schürte auch das gar nicht süße Aussehen von Hegemann und Tavi. Eine besondere Rolle spielt dabei das Haupthaar, wie so oft in der Geschichte der Jugendbewegungen: Hegemann ›versteckt‹ sich hinter Strähnen, Tavi färbt sich ihre Haare grau und überspringt so optisch gleich die Phase des Erwachsenseins.

Allgemein gilt aber: Vorbei die Zeiten, da Teenager durch Diffamierungskampagnen der Älteren als stumpfe Rebellen stigmatisiert wurden. Heute schauen die ›Erziehungsberechtigten‹ interessiert und überrascht zu ihnen herüber, nicht auf sie herab. Das Zeitalter der Teenager hat gerade erst begonnen.

PÄDOPHILIE

Parallel zur Mobilmachung gegen sexuellen Missbrauch von Minderjährigen pädophilisierte sich die Welt immer stärker.

Text: Thomas Hübener

Zunächst rissen die Nachrichten über Fälle in den Reihen der katholischen Kirche nicht ab. Die Missbrauchsbeauftragte des Jesuitenordens Ursula Raue stellte in ihrem Untersuchungsbericht fest, dass es sich beim jahrzehntelangen sexuellen Missbrauch von Kindern in Jesuitenschulen nicht etwa um Einzelfälle individuellen Triebkontrollverlusts handelte, sondern um ein regelrechtes System mit gezielten Vertuschungsmechanismen. Als es nach massivem Druck nicht mehr anders ging, rang sich Papst Benedikt XVI. schließlich zu ein wenig Imagepolitur durch, indem er Worte des Bedauerns sprach und die Sanktionen für Sexualvergehen seitens der Diener Gottes verschärfte.

Man meinte fast ein geistliches Aufatmen zu hören, als sich dann ab März die Meldungen über sexuelle Übergriffe in reformpädagogischen Institutionen wie der Odenwaldschule zu häufen begannen und die Kirche damit ein wenig aus der Schusslinie geriet. Erklärungen fanden sich in beiden Fällen schnell. Für die pädosexuellen Priester macht man namentlich das Zölibat bei gleichzeitigem Vorhandensein eines eben nicht durch Moral beeindruckbaren Geschlechtsteils verantwortlich. Bei den Reformpädagogen ist es der Geist der sexuellen Befreiung von 1968, der in diesem Zusammenhang pauschal herhalten muss.

Zwei Aspekte wurden in der Diskussion jedoch nicht hinreichend wahrgenommen. Zum einen, dass sich nach wie vor knapp 80 Prozent der Fälle sexuellen Kindesmissbrauchs in der Familie vollziehen; zum anderen das Paradox, dass in einer hochgradig pädophilisierten Umwelt zugleich die pädosexuelle Praxis eines der größten und letzten Tabus darstellt. Das Zeitfenster für die Teilnahme am sexuellen Marktgeschehen hat sich in den letzten Jahrzehnten geschlechterübergreifend geöffnet.

Sowohl Mädchen als auch Jungen sexualisieren sich früher, Frauen verlassen in einem Alter die sexuelle Arena, in dem ihre Vorgängerinnen aus den fünfziger Jahren längst in libidinöser Neutralität Enkelstrümpfe strickten, und die Männer bleiben mittels Viagra bis ins hohe Alter stichfest, dabei sehen sie dank Komplettrasur allerdings aus wie Fünftklässler. Das hat mit der globalen Durchsetzung einer Jugendkultur zu tun, deren Diktat auch und gerade für die Nicht-mehr-Jugendlichen gilt. So trifft man allenthalben auf 43-jährige Girlies und 52-jährige Boys mit gebleichten Zähnen und metrosexuellem Resthaar.

Attraktivitätsforscher fanden in Studien mit Gesichtsbildüberblendungen heraus, dass die bevorzugten Proportionen des weiblichen Gesichts einem Alter zwischen 11 und 12 Jahren entsprechen. Frauen und Männer orientieren sich in Selbstbild und sexueller Präferenz an diesem Kindchen-Schema, welches durch große Augen, eine kleine Nase und volle Lippen bei kleinem Mund gekennzeichnet ist – Eigenschaften, die sich im Verlauf des Alterungsprozesses tendenziell umkehren. Nicht nur der Trend zur Schamlippenverkleinerung bei Frauen, auch die Dominanz von Epheben in Mode und Werbung zeigen, dass das ästhetische Ideal inzwischen beim präpubertären Körper angekommen ist. Zugleich wird erwartet, dass der männliche Erwachsene voller Abscheu und mit untrüglichem Blick für dessen zu niedriges Alter vor jenem Objekt zurückschreckt, das zu fetischisieren man ihn soeben erfolgreich konditioniert hat. Das ist nicht zu viel verlangt und den meisten gelingt das auch – eine auf Heuchelei beruhende Paradoxie bleibt es dennoch.

Weil die moderne Gesellschaft ahnt, dass es einen uneingestehbaren Zusammenhang zwischen schrankenloser sexueller Permissivität und einem Teil des Pädophiliephänomens gibt – jener Tätermehrzahl, die keine fest in der Persönlichkeitsstruktur verankerte psychosexuelle Fixierung auf Kinder aufweist –, müssen die seelenzerstörenden Täter mit den Dimensionen des Monstrums ausgestattet werden. Schön ließ sich diese schizophrene Arbeitsteilung in der Kinderschänderjagdsendung »Tatort Internet« mit Stephanie zu Guttenberg auf RTL II besichtigen. Um den sexhibitionistischen Dauerbeschuss mit kindlichen Körpern weiterhin als das Normalste der Welt legitimieren zu können, plustert man sich dort in »Schnappt das Schwein«-Manier zur moralischen Instanz auf, wenn ein Täter zu Ende denkt, was ihm derselbe Sender soufflierte.

Zwischen den gleich widerlichen Zumutungen der Totalpornografisierung und eines neuen sexuellen Puritanismus gilt es einen Weg zu finden.

MODE

DIE NEUE WEIBLICHKEIT

Busen, Taille, Hüfte, Atemnot? Das durch »Mad Men« beförderte Mode-Ideal der 1950er und 1960er kannte durchaus zeitgenössische Wendungen.

Text: Katrin Kruse

Bleistiftrock heißt er, und damit fangen die Missverständlichkeiten schon an. Der ›pencil skirt‹ ist ein zentrales Utensil der Wintermode 2010, die unter dem Stichwort ›Neue Weiblichkeit‹ läuft. Bei der Prada-Schau war die neue Linie zu sehen, bei Louis Vuitton auch, und aus der Serie »Mad Men« kennt man sie bereits eine Weile. Von dort, aus dem Setting der amerikanischen Werbebranche der fünfziger und frühen sechziger Jahre, rührt die Tendenz zu den neuen Silhouetten her. Sie sind taillenbetont, mit Spitzbusen und Tellerröcken oder eben dem Bleistiftrock, unter dem man sich auf keinen Fall etwas Langes, Dünnes vorstellen darf. Sondern Stoff, dicht auf die Körperform geschnitten, knielang und hinten geschlitzt – am besten getragen von Joan Holloway alias Christina Hendricks, der alles zentrierenden Bürofigur der Serie.

Busen, Taille, Hüfte. Auf die Frage, was ihm durch den Kopf gegangen sei während der Entwicklung seiner Kollektion, sagte Marc Jacobs, Chefdesigner von Louis Vuitton: »Frauen, Frauen, Frauen! Nichts anderes, einfach nur Frauen«. »Einfach nur Frauen« ist ja nicht einfach. Es sieht ganz danach aus, als zöge mit den Formen von damals auch die alte Idee von Weiblichkeit ein. Hübsch anzusehen, wenngleich ein bisschen bewegungseingeschränkt. Warum jetzt? Klar: die Wirtschaftskrise. Man spricht schließlich von »recession curves«. Ist es draußen trist, sollen wenigstens die Frauen apart anzusehen sein – ikonenhaft weiblich und ein bisschen wie damals, als es das Wirtschaftswunder gab. Es ist erstaunlich häufig von »Werten« die Rede, wo immer jemand von der neuen Linie spricht. Von einer Rückkehr zu ihnen, einer Sehnsucht nach dem, was überdauert. Dabei hat die neue Taillenfixierung mit überkommenen Weiblichkeitsbildern so viel zu tun wie der Bleistiftrock mit dem Bleistift: meistens nichts.

Interessanter, als die neuen Silhouetten von außen zu beurteilen, ist es also, hineinzuschlüpfen. Wie fühlt sich das an? Fest, erst einmal. Mit einem schmalen Taillenbund sitzt es sich zwangsläufig aufrechter. Wer das als befremdliche Einschränkung versteht, kann ja mal darüber nachdenken, ob die zurückgenommene Persona, mit der man in »Mad Men« seine inneren Angelegenheiten begreift, nicht doch attraktiver ist, als wenn alles, was drinnen so gedacht wird, immer gleich aus einem herausströmt. Es soll jedenfalls Leute geben, denen die kühle Undurchdringlichkeit eines Don Draper in den beruflichen Querelenzeiten des Jahres 2010 eine Art inneren Schutzmantel verlieh. Man muss sich den Bleistiftrock der Joan Holloway einfach als Stützfunktion für die eigene Persona denken.

Aber das gefällt uns heute nicht so. Mode soll Ausdruck der Persönlichkeit sein, das ist die Leier der letzten Dekade: Authentizität! Und: Bequemlichkeit! Alles, was einem etwas abverlangt, und sei es nur die Aufrichtung, sei schon zu viel der Kulturarbeit am Selbst. Dabei geht es bei all dem Gerede um Werte möglicherweise gar nicht so sehr um das Überkommene. Sondern vielmehr darum, sich auszurichten an etwas – und zwar mit ein bisschen (selbstgewählter) Anstrengung. Im November erschien die Erstnummer des neuen Magazins »Fräulein«, das sich wieder auf »Werte und Traditionen« beziehen will. Was das heißt? Zum Beispiel, so etwas wie Schnittmuster zu bringen. Damit sich die Leserin ein Kleid von Dries van Noten oder Marc Jacobs einfach nachschneidern kann. Das mag nach Fünfziger-Jahre-Frauenbild aussehen. Doch zur aktuellen Kampagne von Louis Vuitton, in der die Models vorm Garderobenspiegel lungern wie ein Fleisch gewordener Warenfetisch, ist es einfach die Antithese.

DAS ENDE DER PREPPINESS

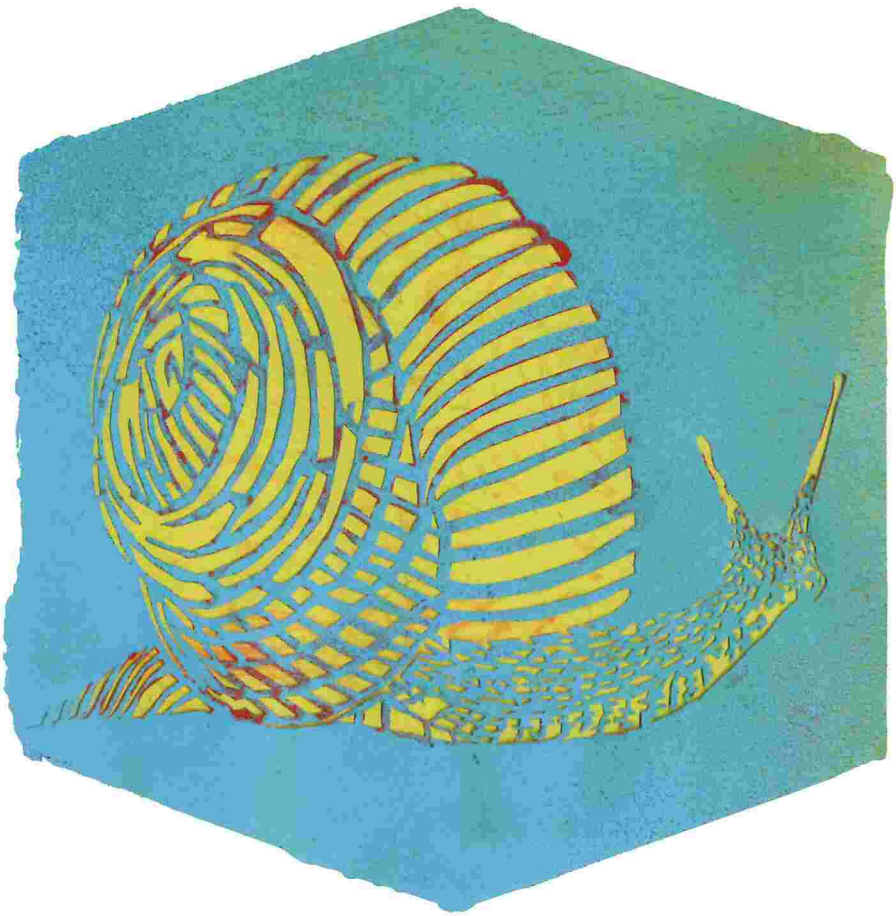
Ostküste in Neukölln: ›Euro-Prep‹ bestand im unlässigen Versuch, sich amerikanische Lässigkeit anzueignen.

Text: Philipp Ekardt

Zweifelsohne hat die europäische Preppy-Manie, die viele für eine stilistische Aneignung der Dresscodes des US-amerikanischen Elitennachwuchses hielten, im Jahr 2010 ihr Haltbarkeitsdatum überschritten. Zwar wurde die Wiederauflage von »Take Ivy«, eines in den 1960ern an Ivy-League-Colleges der Ostküste fotografierten Bildbandes, im Feuilleton als »Rückkehr« der Preppiness besprochen, doch geschah dies in Verkennung der Zeitstrukturen von Moden. Das Buch war bloß das publizistische Echo einer stilistischen Verwässerung, mit der Prep, wie früher oder später jede

Mode, gerade dabei ist, das Zeitliche zu segnen. Spätestens im Sommer konnte sich in Kreuzkölln, Shoreditch oder Belleville niemand mehr mit pastellfarbenen Button-Down-Hemden, Seersucker-Shorts und Segeljackets hervorheben. Dabei beruhte das Manöver des gegenkulturellen Dress-ups mit Polo Ralph Lauren und Kitsuné-Cardigans auf einer Reihe von modischen Missverständnissen. Denn die Kleidungsstücke, die in Europa als Preppy gelten, haben kaum etwas mit dem Inventar jener immer noch bestehenden College-Ausstatter wie J.Press zu tun, die traditionell den Look der Ostküsten-Preparatory-Schools bestimmen. Hier führt man Oberhemden in Tönen zwischen Limone und Pflaume, Strickpullis, die so dick aufliegen, als trüge man vier Sweatshirt übereinander, und Stoffhosen mit Beinweite und Bundhöhe, wie man sie in Europa seit den 1940ern nicht mehr gesehen hat. Tatsächlich bezog ›Euro-Prep‹ seine Impulse aus Hipster-Aneignungen in Williamsburg, wo seit Längerem abgelegte Brooks-Brothers-Jackets und Flanellhosen aus den Salvation Army Thriftstores zum Indie-Riff auf das Aussehen der Oberschicht wurden. Was man am europäischen Ende für den Look der Ivy League hielt, war also eher, was Brooklyner Fans von Vampire Weekend für einen gelungenen Kommentar auf den Look der Ivy League hielten.

Vor allem in Kreuzkölln ließen sich dazu interessante Beobachtungen machen. Die geografische Schnittmenge der Berliner Bezirke Kreuzberg und Neukölln ist zur soziologischen Petrischale geworden, in der sich das Verklärungspotenzial von Euro-Prep und die bohemistischen Fantasien von amerikanischen Expatriates die Waage halten. Das gelebte Europa-Phantasma, das US-Bürger seit den 1920ern regelmäßig heimsucht, kontern die Europäer hier mit einer Angleichung an das imaginierte Dasein der US-Oberschicht. Dabei ist offensichtlich, dass hinter Euro-Prep zum Teil schlichte Aufstiegslust und die ästhetische Faszination eines privilegierten Lebens stehen, das es einem erlaubt, zugleich oben und entspannt zu sein. Die angestrebte und angestrengte, sich damit schon desavouierende Lässigkeit war eine der hervorstechenden Charakteristika jenes Stils, den ein offensiveres Bekenntnis zum Außenseitertum vielleicht hätte retten können, den tatsächlich aber ein Hauch von Angepasstheit umwehte. Was Euro-Prep mit seinen Vorgängern – den von Hedi Slimane ausgebeuteten Punkjungs vom Kottbusser Tor und den Rockismen der ›The‹-Bands – gemein hatte: Seine anonymen Idole waren durchweg männlich und jugendlich. Preppy-Girls kamen in der modischen Rezeption ebenso wenig vor wie Erwachsene. Die ›subkulturelle‹ Mode schrieb damit ein weiteres Kapitel am Körper des jungen Mannes fort.



MUSIK

EXITSTRATEGIE CHILLWAVE

Aufgekratzte Hyperaktivität aus dem komplett versampelten Soundarchiv: Die Musik von Toro Y Moi oder Neon Indian quäkte zwar schwächlich, ließ das kreativ erschöpfte Subjekt der ›Müdigkeitsgesellschaft‹ aber ordentlich heimeln.

Text: Aram Lintzel

Handelt es sich bei dem Genre Chillwave um eine Blogger-Schnapsidee oder um den einschlägigsten kulturellen Effekt digitaler Verfügbarkeit? Der Blogger namens Carlos, der den Begriff schon 2009 auf der Seite »Hipster Runoff« in die Welt setzte, ist sich inzwischen selbst nicht mehr sicher, und viele nominelle Vertreter wie Washed Out oder Neon Indian hören den Namen nicht gerne. Ihre Ansätze seien zu divers, argumentieren sie, außerdem arbeite man an verschiedenen Orten – von New York bis South Carolina – und bilde deswegen keine organische Szene. Doch trotz fehlender Begriffsschärfe – konkurrierende Beschriftungen wie ›Dream Beat‹ oder ›Glo-Fi‹ machten die Runde – sind Ähnlichkeiten zwischen Acts wie Memory Tapes, Washed Out, Teen Daze oder Chaz Bundick alias Toro Y Moi unüberhörbar. Auch allein von der Veröffentlichungsdichte her war 2010 das Jahr des Chillwave: Mit seinem großartigen Album »Causers of This« wurde Bundick zum Ober-Tastemaker des Genres, »Psychic Chasms« von Neon Indian gilt als weiterer Ad-hoc-Klassiker, und viele der Produzenten präsentierten sich auf Festivals einem größeren Publikum.

Chillwave-Musik klingt verwaschen und oft unausgegoren, Shoegaze, House und Synthiepop sind ihre wichtigsten Ressourcen,

hinzu kommt meist ein verträumt schwächelnder Gesang. Chillwave eiert und leiert wie My Bloody Valentine, quäkt wie Ed-Banger-Tracks, ist aufreizend melodiös und wahrt trotzdem eine nüchterne Distanz. »Indie for the Beach« wurde der Sound schon genannt, weil er entspannt und luftig klingt und tatsächlich das Meeres- und Surfthema in Songtexten eine wiederkehrende Rolle spielt. Dabei ist Chillwave aber mehr als die Fortsetzung von Indie mit anderen Mitteln. Vorgeführt wird nicht weniger als ein postheroischer Eiertanz auf dem digitalen Archiv. Die gesampelten Quelldaten scheinen fast beliebig erweiterbar: Hiphop, Krautrock, Italo Disco, Yacht Rock, Ambient, alles soll im Überfluss vorhanden sein – und sei es nur für Sekunden. In Neon Indians »Terminally Chill« etwa wird schon bei Sekunde acht von Filterhouse auf Yacht Rock umgestellt. Frei von Einflussangst, dabei nie souverän gebietend, sondern suchend und versuchend, bedienen sich die Chillwaver im Fundus historischer Möglichkeiten. Trotz undeutlicher Konturen sind die Sounds präzise markiert und rufen so nostalgische Reminiszenzen auf.

Blogger Carlos verglich den Chillwave-Effekt mit der Erinnerung daran, wie man im elterlichen Auto auf dem Rücksitz kauert, während aus dem Radio ein Doobie-Brothers-Song tönt. Tatsächlich erzeugt die Musik eher kindliche Behaglichkeit denn nachhaltige ästhetische Irritation. Überhaupt ist der Hipstergestus des Umdeutens und Umnutzens von Elternmusik wichtig: Spuren von esoterischem New-Age-Kitsch linksliberaler Eltern finden sich in Chillwave genauso wieder wie der nach Reinheitsgebot produzierte Konsensrock der Achtziger. Beides wird respektlos durchs Nadelöhr der Software gejagt.

Unter Regressionsverdacht ließe sich auch der Lo-Fi-Klang stellen. Doch der schäbige B-Musik-Sound vieler Chillwave-Platten entsteht nicht durch einen Mangel an Ornament, sondern aufgrund einer Überfülle an digitalem Brimborium. Chillwave ist geradezu effektversessen und klingt dadurch bei aller Leichtigkeit immer dicht gedrängt und merkwürdig nach innen gestülpt. Der exzessive Einsatz von Kompression und Hall lässt sich schon nicht mehr als Gebrauch gegen die Gebrauchsanweisung beschreiben. Eher wird die Gebrauchsanweisung hysterisch überaffirmiert.

Interessant ist, dass diese Hyperaktivität – die sich auch am erstaunlichen Output vieler Künstler zeigt – einhergeht mit einer habituellen Schlaffheit, die sich in der typischen Soundsignatur des wabernden Stillstands manifestiert. An dieser Stelle könnte Chillwave, dem indie-rockende Verausgabungsästhetik zuwider ist, eminent zeitgenössisch werden. Der südkoreanische Philosoph Byung-Chan Han beschreibt in seinem kürzlich erschienenen Essay über die »Müdigkeitsgesellschaft«, wie die Gleichzeitigkeit von Hyperaktivität und Erschöpfung zum Symptom unserer Leistungsgesellschaft geworden ist. Die Verweigerung des erschöpften Chillwave-Selbst wird im Blogdiskurs zu einem fragwürdigen Underground-Pathos hochideologisiert. Carlos, unser erfinderischer Blogmeister, behauptet, Chillwave sei »post-indie, truly independent and non-corporate«. Läuft Chillwave also nicht in die üblichen Vereinnahmungsfallen wie seine Vorläufer? 2011 wird sich zeigen, wie lange das romantische ›post‹ im ›post-indie‹ seine Zeit gehabt haben wird.

STILLSTAND DURCH TECHNIK

Ob Salem, Justin Bieber oder AIDS-3D: Pop begab sich in diesem Jahr in den Schleichmodus. Gebremste Bässe waren nicht zuletzt Mittel gesteigerter Sinnlichkeit.

Text: Oskar Piegsa

Können Pferde fliegen? Leland Stanford war bereits 48 Jahre alt, Multimillionär und ehemaliger Gouverneur Kaliforniens, doch eine scheinbar kindische Frage ließ ihm keine Ruhe: Gibt es einen Zeitpunkt, zu dem ein galoppierendes Pferd mit keinem seiner Hufe den Boden berührt? Um dieses Rätsel zu lösen, engagierte er den Erfinder Eadweard Muybridge, der 1877 seine Ergebnisse präsentierte: Im richtigen Moment mit einer damals hochmodernen Kamera fotografiert, schienen galoppierende Pferde tatsächlich zu fliegen.

Der Räuberbaron und sein Fotograf werden heute weithin gewürdigt: Sie gelten als Wegbereiter des Kinos, die Filmwissenschaftlerin Linda Williams hält sie sogar für die Vordenker der Pornografie. Nur die Vertreter der Beschleunigungsthese haben die beiden vergessen. Jene Publizisten also, die technische Beschleunigung für die Geißel einer Zeit halten, in der man dank Smartphones ständig erreichbar ist, hektisch per Twitter kommuniziert und nicht mal Aufputschmittel ruhend zu sich nimmt, sondern eilenden Schrittes als Coffee to go. Technisierung führt zu Stress führt zu Burnout, so die These einer der Mediendiskussionen des Jahres, die sich an die Veröffentlichung von Miriam Meckels Burnout-Memoiren »Brief an mein Leben« anschloss. Dabei zeigten bereits Stanford und Muybridge, dass es auch anders geht: Stillstand durch Technik.

Tatsächlich wurde Technologie 2010 nicht zuletzt im Pop als Mittel der Entschleunigung genutzt. Etwa durch Salem, eine Band, die auf ihrem Debütalbum »King Night« sphärische Goth-Sounds mit abgebremsten Hiphop-Beats koppelt und sich dabei explizit auf den verstorbenen DJ Screw bezieht. Dieser hatte in den frühen Neunzigern in Houston begonnen, verlangsamte Rap-Platten auf Mixtapes zu mischen, und so den trägen und latent benebelten ›Chopped and Screwed‹-Sound begründet. Zum zehnten Todestag von DJ Screw diagnostizierte die New York Times im November eine naturgemäß langsame, aber unaufhaltsame Verbreitung der Chopped and Screwed-Ästhetik in ganz Amerika.

Diesseits des Atlantiks bremst derweil Sutsche, ein Hamburger DJ-Team um Axel Kochmeier alias Akaak, Martin Moritz und Sven Fred, die elektronische Tanzmusik aus. Sutsche, plattdeutsch für ›langsam‹ oder ›entspannt‹, spielen Techno-Maxis auf 33 statt der vorgesehenen 45 Umdrehungen und arrangieren so Sets, die bei bedächtigen 90 Beats per Minute liegen – dabei aber höchst tanzbar bleiben. Noch radikaler ausgebremst war in diesem Jahr ein 76-BPM-Remix von Gustavs »Verlass die Stadt«, den der Skweee-Produzent Limonious für eine »Pudel Produkte«-EP anfertigte. Sogar konsequent um die Hälfte verlangsamt sind die Bearbeitungen von Eurodance- und R&B-Hits, die das in Berlin arbeitende amerikanische Künstlerduo AIDS-3D auf seiner Internetseite anbietet. »Together Forever« von Fun Factory zum Beispiel, das im Schneckentempo düstere Orgelflächen und einen hypnotischen Groove entfaltet. Dieser Track beweist, dass die Verlangsamung kein bloßer Gag ist, sondern Mittel gesteigerter Sinnlichkeit: Der Sound klingt deeper, die Bässe kräftiger, und der Körper muss beim Tanzen zum ungewohnten Tempo neu austariert werden.

Dabei hat längst ein Wettlauf unter den Entschleunigern begonnen. Seit Nick Pittsinger alias Shamantis einen achtfach verlangsamten, 35 Minuten langen und bisher rund zweieinhalb Millionen mal auf Soundcloud abgerufenen Remix des Justin-Bieber-Songs »U Smile« veröffentlicht hat, häufen sich im Netz extreme Schleichversionen bekannter Songs. Dieser Sound ist nicht mehr tanzbar, erinnert aber stark an jene Nachfolger Eadweard Muybridges, die mittels Hochgeschwindigkeitsfotografie und Slow-Motion-Kameras zerplatzende Eierschalen oder Bierflaschen zeigen. Und so Momente poetischer Schönheit offenbaren, die selbst in alltäglichen Ärgernissen verborgen sind.

MUSIK

TUT SO WEH, TUT SO GUT

Rihanna sang im Hit »Love the Way You Lie« an der Seite Eminems über die Freuden des Misshandeltwerdens.

Text: Max Dax

Wenn es im Jahr 2010 einen Song gab, dem es zwar irgendwie noch gelang, als hip durchzugehen, der aber dafür umso unausweichlicher aus jedem Lautsprecher dröhnte, dann war es Eminems weltweit die Charts anführendes Duett mit Rihanna, »Love the Way You Lie«. Erzählt wird in der R&B-Powerballade die Geschichte einer typischen gewalttätigen Liebesbeziehung. SIE hat genug von seinen Lügen, will ihn verlassen, ER süßholzraspelt mit Dackelblick, bittet um Verzeihung, doch dann ist seine Geduld am Ende und er droht unverhohlen mit Gewalt. »You push / Pull each other's hair / Scratch, claw, bit 'em / Throw 'em down / Pin 'em / So lost in the moments / When you're in 'em / It's the rage that took over«, rappt Eminem, um schließlich auszurufen: »If she ever tries to fucking leave again / I'mma tie her to the bed / And set the house on fire«. Dass Eminem – wie wir alle – nur ein armes Sünderlein ist, mag nicht der Rede wert sein. Allerdings überrascht die Demut, mit der Rihanna seine Tirade erwidert: »Just gonna stand there / And watch me burn / But that's alright / Because I like / The way it hurts«.

Man kann diesen Song aus zwei Blickwinkeln betrachten. Variante #1 (die zynische): Im Februar 2009 wurde Rihanna vor ihrem Grammy-Auftritt von ihrem damaligen Freund Chris Brown vermöbelt, das entsprechende Polizeifoto, auf dem ihr geschwollenes Gesicht zu sehen ist, ging via TMZ.com um die Welt. Diese autobiografische Koinzidenz streute das Salz in die Wunde und verlieh dem Song das gewisse Etwas zum Superhit. Seine Genialität besteht also nicht nur in der nihilistischen Verwurstung eines durch alle Medien gegangenen Falls von häuslicher Gewalt, sondern vor allem in der Bestätigung des öffentlichen Images Eminems als ›Täter‹ und Rihannas als ›Opfer‹. Wer gegen diese seit Walt Disney erprobten und sehr amerikanischen Vereinfachungen (»That's what happens / When a tornado meets a volcano«) wettert, outet sich angesichts der reibungslos funktionierenden Erfolgsmaschine als humorlos und naiv.

Variante #2: Was spricht eigentlich gegen Humorlosigkeit und Naivität, vor allem im Zusammenhang mit häuslicher Gewalt? Der Text mag von einem Großteil des internationalen Publikums gar nicht verstanden werden, sodass Rihannas und Eminems Stimmen höchstens einen gefühlten Inhalt transportieren, doch allein ihre Stimmen sagen mehr als tausend Worte. Untergebenheit und Laszivität auf der Seite der Frau; Dominanz, Aggressivität und die aus der TV-Werbung bekannten 30 Extra-Dezibel gegenüber dem Restprogramm auf der Seite des Mannes. Eminem macht Rihanna nicht nur dynamisch (dank ›unlauterer‹ produktionstechnischer Kompression) platt – auch rein quantitativ quasselt er Rihanna im Verhältnis 70:30 in Grund und Boden. Kein anderer Song zementierte 2010 so erfolgreich die Restauration überwunden geglaubter Rollenmodelle.

FILM

SANDRA BRADLEY SUPERSTAR

Sandra Bullock und Bradley Cooper waren als Paar, aber auch getrennt voneinander die Schauspieler des Jahres.

Text: Ralf Krämer

Zwischen dem 7. und 8. März 2010 wurde Sandra Bullock zunächst als schlechteste, dann als beste Schauspielerin der Saison gekürt. Ein einmaliger Fall in den 30 Jahren, seit man am Vorabend der Oscar-Gala in Los Angeles auch die ›Razzies‹, die Goldenen Himbeeren verleiht. Dass Razzie-Preisträger höchstpersönlich ihre Schmähstatue abholen, geschieht selten. Zu den wenigen Ausnahmen gehörten Paul Verhoeven als Regisseur von »Showgirls«, Halle Berry in der Rolle von »Catwoman«, und nun eben Sandra Bullock, die gleich doppelt für »All About Steve« ausgezeichnet wurde (»Worst Actress« und »Worst Screen Couple«). In dem Film spielt sie Mary Horowitz, die bei ihren Eltern wohnt, Kreuzworträtsel für die Lokalzeitung erstellt und entsprechend schnell denkt und redet. Gefeuert wird Mary, als sie nach einem missglückten Date mit dem Kameramann Steve (Bradley Cooper) nur noch unlösbar komplizierte Kreuzworträtsel zustande bringt. Zusätzlich mutiert sie zur Stalkerin. Dabei fällt auf: »Showgirls«, »Catwoman« und »All About Steve« sind Filme, in denen Frauen es ›übertreiben‹ (es gab Zeiten, da hätte man sie als ›hysterisch‹ bezeichnet). Kritiker neigen bekanntlich dazu, die eigene Verstörung über solche Charaktere zur Grundlage ihrer Verrisse zu machen. »She's a polyglot psychopath fueled by a disturbing sexual compulsion [...] wearing her hair in an unflattering blond shag«, beschwerte sich zum Beispiel die Washington Post.

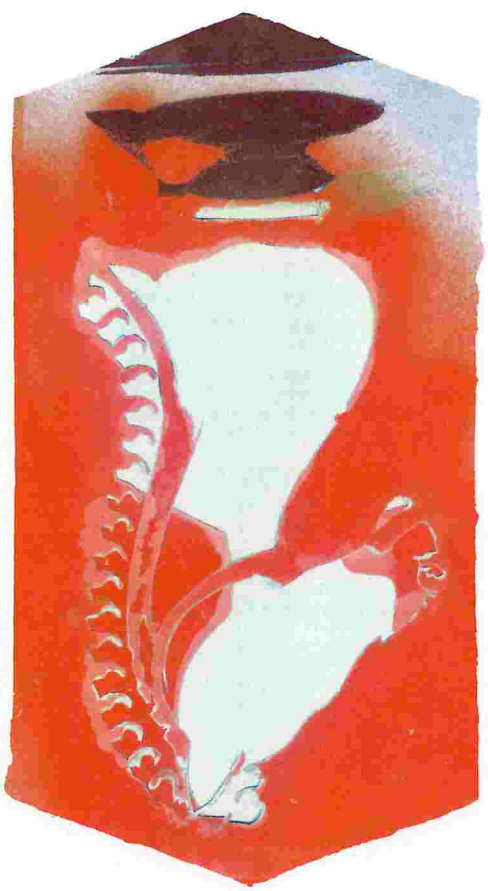
Diese Behauptung lässt sich allerdings fast eins zu eins auf Bullocks Rolle im flach erzählten Drama »Blind Side« übertragen. Dort adoptiert die christlich-republikanische Millionärsgattin Leigh Anne Tuohy einen schwergewichtigen schwarzen 17-Jährigen – gegen den Widerstand ihrer rassistischen Teefreundinnen. Bei dieser Lektion auf dem Niveau einer Gemeinschaftskundestunde für Viertklässler stehen der psychotisch penetranten Privat-Aktivistin die blondierten Strähnen nicht besser als in »All About Steve«. Ja, die Sandra Bullock von dort unterscheidet sich von jener in »Blind Side« vor allem darin, dass »die verstörende sexuelle Zwangsneurose« der einen das nicht minder verstörende Helfersyndrom der anderen ist. Und für sexuelle Verzweiflung gibt's in Hollywood eben eine Himbeere, während Betroffenheit angesichts eines Satzes wie »Ich hatte noch nie ein eigenes Bett« den Oscar einbringt. Bradley Cooper hingegen hat so einen pseudomoralischen Spagat nicht nötig. Der neue Blockbuster-Strahlemann, der seine Karriere als einer von tausend heißen Lovern aus »Sex and the City« begonnen hatte, konnte als dauergrinsender Macho ohne here Beweggründe in der brachial überdrehten Buddy-Komödie »Hangover« doppelt so viele Zuschauer ins Kino ziehen wie Sandra Bullock in »Blind Side« – ihrem bislang erfolgreichsten Film. Männer, die zu Übertreibungen neigen, haben es immer noch leichter.

MEDIEN

KULTUROFFENSIVE SPRINGER

Die Berufung Cornelius Tittels zum »Welt«-Verbesserer zeigte: Von der taz-Kulturredaktion in die Axel-Springer-Chefetage können es nicht nur fußläufig, sondern auch geistig wenige Meter sein. Einzig das alte Springer-Problem löst sich damit nicht.

Text: Kito Nedo



Muss man sich das Axel-Springer-Hochhaus in Berlin als einen verwunschenen Ort vorstellen? Etwas Unerklärliches geht von ihm aus; wie von einem schwarzen Loch, das täglich alles einsaugt, was draußen geschieht. Nur bleibt es nicht verschwunden, sondern wird schrecklich verdorben als Springer-Sprech in Großauflage wieder in die Welt hinausgedrückt. Doch an der Axel-Springer-Straße wird nicht nur die Kai-Diekmann-Bildzeitung gemacht, sondern auch die bürgerlich gewandete »Welt«, der allerdings immer der Makel anhängt, das seriöse Feigenblatt des Verlags zu sein.

Ob es dieser Makel ist, der Springer 2010 zu seiner Feuilleton-Offensive getrieben hat? Im April wurde Cornelius Tittel vom Berliner Kunstmagazin Monopol zum Feuilleton-Chef der Welt-Gruppe ernannt und ist somit zuständig für Welt, Welt am Sonntag, Welt Kompakt und die Berliner Morgenpost. Tittel war, bereits bevor er 2007 zur Monopol ging, Kulturredakteur der Welt am Sonntag und davor auch irgendwann mal bei der taz. Das Geheimnisvolle an dieser Personalie aber ist, dass er schon im März 2002 in einem Ulf-Poschardt-Porträt für die taz seinen neuen Arbeitsplatz liebevoll beschrieben hatte.

Aus heutiger Sicht wirkt der Text wie ein langes Bewerbungsschreiben: »Einen kann man ganz weit oben, im 16. Stock des Axel-Springer-Hochhauses treffen. Dr. Ulf Poschardt, 34, Creative Director der Welt am Sonntag und Mitglied der Chefredaktion. Seit knapp einem Jahr versucht er, Springers erzkonservativem Frühstücksblatt eine neue Zielgruppe zu erschließen. Jung soll sie sein, kulturell interessiert und auch ohne CDU-Parteibuch bereit, allsonntäglich die neue Konkurrenz aus Frankfurt links liegen zu lassen. (...) Dr. Poschardt wirft einen kurzen Blick auf seine Rolex, lockert die Krawatte und lässt den Chefblick über die Dächer Berlins gleiten, als wolle er sagen: So und nicht anders lässt es sich arbeiten.«

Und auch Tittel hat, im Springer-Haus auf der Chefredaktionsetage angekommen, sicherlich kurz einen Chefblick über die Dächer Berlins gleiten lassen, die Krawatte gelockert, die Ärmel hochgekrempelt und losgelegt. Als erstes recycelte er bei der Welt eine alte taz-Idee, indem er den Maler Georg Baselitz die Ausgabe zum ersten Oktober gestalten ließ, weil er »der deutscheste aller deutschen Maler ist«. Lustigerweise wirkte diese Aktion, als wären in der Druckerei einfach die Bilddaten durcheinandergeraten, so beziehungslos waren die Baselitz-Bilder in die Zeitung gestreut. Später schickte Tittel den Journalisten Kolja Reichert los, um Moritz von Uslar, der gerade mit »Deutschboden« eine gefeierte Brandenburg-Hymne veröffentlicht hatte, im brandenburgischen Zehdenick hinterherzurecherchieren. Uslar (unterwegs in eigener Sache und auch im Namen der »Zeit«) war nicht begeistert von diesem Vorstoß und bedankte sich bei Tittel per SMS: »Cornelius, du hässlicher Eierkopf« – was dieser in der eigenen Zeitung gleich als Glosse öffentlich machte.

Muss man besorgt sein, weil die Feuilleton-Offensive bei Springer nicht ganz so rund läuft? Nein, denn das Grundproblem sind nicht die Ideen, Texte oder die Autoren, die nun auch neu dazugekommen sind, wie etwa die FAZ-Kritiker Richard Kämmerlings und Mara Delius. Es ist der Geist des Hauses, der alle anderen Verlagsprodukte kontaminiert: »Die Welt kommt aus dem Ort der Hölle, sozusagen aus dem Orkus Springer, deswegen hat die keine Chance«, erklärte Rainald Goetz im April bei Harald Schmidt seine Welt-Theorie. »Sie müssen mal ins Springer-Hochhaus gehen und sich den Vibe dort abholen, der von diesen Leuten ausgeht, die in diesem Hochhaus arbeiten, die sozusagen alle die Ordinärheit der Bildzeitung inhaliert haben. Die sagen: Ich bin's. Ich bin Springer. Ich bin die cash cow. Solang Springer die Bild nicht verkauft, solang wird das auch mit der Welt nichts.« Man muss sich das Axel-Springer-Hochhaus als einen verwunschenen Ort vorstellen.

ALBEN

1. DEERHUNTER
»Halcyon Digest«
(4AD / Beggars / Indigo)

Manches braucht Zeit, so auch Deerhunter. Klangen die ersten drei Alben nach recht austauschbarem Indie-Sound, finden die Jungs aus Georgia nun zu wahrer Größe: leise gesungene Zeilen über fragiler, rührender Gitarrenmusik.

2. MUTTER
»Trinken Singen Schiessen«
(Die eigene Gesellschaft 005)

Für gleich mehrere Generationen deutscher Bands, die sich unter ›Neue Dringlichkeit‹ subsumieren lassen, sind Mutter die großen Ahnen. Selten wurden Anliegen in deutschsprachiger Popmusik direkter und freier von Pathos formuliert.

3. CARIBOU
»Swim«
(City Slang / Universal)

Ganz schön smart, was der Mathematiker Daniel Victor Snaith da zusammengetüftelt hat. Ein Album von klarer, schlichter Schönheit, das gleichzeitig eine Sammlung von Tracks ist, die, jeder für sich genommen, süchtig machen.

4. PANTHA DU PRINCE
»Black Noise«
(Beggars / Indigo)

Naturbetrachtung trifft auf Hyper-Künstlichkeit: Konzeptualist Hendrik Weber weiß, wie man den Geist der Romantik in gespenstisch alpinen Kristalltechno verwandelt und macht auf seinem Rough-Trade-Debüt schwarzes Rauschen hörbar.

5. KRISTOF SCHREUF
»Bourgeois with Guitar«
(Buback / Indigo)

Die geglückte Aneignung der eigenen Geschichte: Kristof Schreuf interpretiert und vermischt altes und neues Material in Form eines Palimpsests. Heraus kommt eine erstaunlich eingängige Verdichtung mit Popappeal.

6. TORO Y MOI
»Causers of This«
(Carpark / Indigo)

Für die Neudefinition des Pop im Zeichen von Chillwave zeichnet der Amerikaner Chaz Bundick zwar nicht allein verantwortlich, aber selten klang eine Reise durch die Dekaden und Genres so reflektiert und geradezu zärtlich.

7. DIE ANTWOORD
»O«
(Universal)

Aufgepasst Bitches und Pimps! Euch gibt es auf diesem Hiphop-Album aus Südafrika gar nicht richtig. Stattdessen werdet ihr durch Muttersöhnchen, gemeine Frauen und Eurodance-Zitate ersetzt. Wie das ist? Verdammt gut.

8. MOUNT KIMBIE
»Crooks & Lovers«
(99999 / Alive)

Ein Feldmikrofon, einen Sampler und eine Gitarre – mehr braucht das Duo Mount Kimbie nicht für seine impressionistischen Klangpassagen, die einfach nicht in enge Schubladen wie Post-Dubstep oder Indie-Electronica passen.

9. BEACH HOUSE
»Teen Dream«
(Bella Union / Coop / Universal)

Auch auf seinem dritten Album ruft das Duo flirrende Hippie-Referenzen an. Nostalgischer Zeitlupenpop, den man dank (oder trotz) sakralen Orgelsounds und der somnambulen Stimme von Victoria Legrand nicht leid wird.

10. BRYAN FERRY
»Olympia«
(Virgin Records / EMI)

Ohne größere Brüche ist Bryan Ferry seit 37 Jahren im Geschäft. Sein Konzept, Arrangements mit einiger Ironie auf Hochglanz zu trimmen, geht hier auf: Für Überproduziertes wird man entlohnt mit verführerischen Balladen.

11. ARCADE FIRE
»The Suburbs«
(City Slang / Universal)

Als Verschrobenheiten deklarierte Besonderheiten waren gestern. Heute treten Arcade Fire in Smoking und Goldlamé auf, um musikalisch opulent den Weg ins Stadion einzuschlagen und dort lässig Bands wie U2 zuzuwinken.

12. GONJASUFI
»A Sufi and a Killer«
(Warp / RTD)

Früher war er Rapper und auf Drogen, heute orgelt Sumach Valentine, Mystiker mit dem Nebenberuf Yogalehrer, unter dem Namen Gonjasufi in der Wüste Nevadas toll überdrehten, eklektischen Klangirrsinn zusammen.

13. HANS UNSTERN
»Kratz dich Raus«
(Staatsakt / RTD)

Spex-Autor Thomas Hübener erkannte bereits im Frühjahr in diesem Debüt nicht nur einen dem Zeitgeist hingeworfenen Fehdehandschuh und ein queeres Bekenntnis, sondern auch das große deutschsprachige Album des Jahres.

14. LCD SOUNDSYSTEM
»This Is Happening«
(Parlophone / EMI)

Auch wenn es vorerst das letzte Album sein soll, James Murphy dementiert das Ende von LCD Soundsystem: »I just need to get away from it being a big thing.« Ein Gefühl des Abschieds von einem großen Künstler schwingt trotzdem mit.

15. BIG BOI
»Sir Lucious Left Foot: The Son of Chico Dusty«
(Def Jam / Universal)

Mit Eleganz, Funk-Futurismus und Sprachwitz zeigte der Hiphop-Veteran aus Atlanta dem Nachwuchs noch einmal, wie's geht und trat zudem endgültig aus dem Schatten seines glamourösen Outkast-Partners André 3000.

16. LADY GAGA
»The Fame Monster«
(Interscope / Universal)

Noch als erweiterte Wiederveröffentlichung ihres 2008 erschienenen Debüts das Überpop-Album des Jahres. GaGa flutete die Welt mit Multifunktions-Hits, epischen Videos und ihrem Fleischkleid. That girl is a monster!

17. GIL SCOTT-HERON
»I'm New Here«
(XL / Beggars / Indigo)

Nach 13 Jahren Stille kehrt eine große Soul- und Spoken-Word-Legende zurück und breitet ihr abgründiges Musikerleben zwischen Kunst und Verzweiflung auf dem Teppich düsterer analog-digitaler Arrangements aus.

18. BONAPARTE
»My Horse Likes You«
(Staatsakt / RTD)

Laut Sänger und Alleinherrscher Tobias Jundt geht es um wilden und animalischen Sex, deshalb singt er auch »The secret language between my thighs is out of control«. Dass ihm dabei die Pferde durchgehen, ist beabsichtigt.

19. OWEN PALLETT
»Heartland«
(Domino / Indigo)

Junger Mann mit Knopfaugen und nie ohne Geige macht seit Jahren nur die allerschönste Feine-Menschen-Musik im besten Sinn des Wortes: aus den uralten Fängen des Folk entrissen, drängend und zärtlich instrumentalisiert.

20. JANELLE MONÁE
»The ArchAndroid«
(Atlantic / Warner)

Wenn sie ihre Elvis-Tolle schüttelt und ihren ganzen Körper gleich mit, kann sich Willow Smith noch was abschauen. Nebenbei entstaubt Monáe auch das Metier der Konzeptalbenproduktion als Heldin ihrer eigenen Parallelwelt.

21. TOCOTRONIC
»Schall & Wahn«
(Vertigo / Universal)

17 Jahre Bandgeschichte haben Tocotronic nicht träge werden lassen, sondern die Freundschaft gestärkt und das Sloganizing perfektioniert. Auf dem Cover fassten sie sich fürsorglich an den Händen, dazu hieß es: »Die Folter endet nie«.

22. FOUR TET
»There Is Love in You«
(Domino / Indigo)

Alles geschieht ganz subtil auf diesem Album: der Aufbau der Spannungsbögen, die kleinen Rhythmus-Verschiebungen und der Einsatz der Samples. Mit Abstand die leichtfüßigste Platte, die Kieran Hebden je gemacht hat.

23. JOANNA NEWSOM
»Have One on Me«
(Drag City / RTD)

Newsoms transzendenter Gesang schien noch im letzten Jahr durch eine Stimmbandverletzung existenziell bedroht. Um so größer die Erleichterung: Die Künstlerin entdeckt ganz neue Facetten und kostet sie auf zwei Stunden Spielzeit aus.

24. JOHN ROBERTS
»Glass Eights«
(Dial / RTD)

Selten haben House-Alben bahnbrechend Neues zu bieten, doch die Art und Weise, wie Roberts klassische Kompositionstechniken mit Loop-basierter Tanzmusik verschmelzen lässt, klang in unseren Ohren tatsächlich ungehört.

25. THOMAS MEINECKE & MOVE D
»Work«
(Intermedium / RTD)

Thomas Meinecke und David Moufang arbeiten sich sprachlich und musikalisch durch den Referenzrahmen des Wortes ›work‹. Es entsteht ein Kaleidoskop aus House, Oral History, queerer Dance- und Partykultur und Ghettotech.

26. JJ
»JJ No 3«
(Secretly Canadian / Cargo)

Das schwedische Girl-Boy-Duo überzieht seine liebsten Versatzstücke aus Eurodance und Gangsta-Hiphop mit Calypso-Flavour und windschiefem Gesang. Dank Mundharmonika und Synthie-Geflüster wird daraus schönster Dream-Pop.

27. DARWIN DEEZ
»Darwin Deez«
(Lucky Number / RTD)

Wer die Außenseiterhymnen dieses Schlaks aus dem Dunstkreis des New Yorker Sidewalk Cafés hört, weiß, wie »happy music for sad people« funktioniert. Die Unzulänglichkeiten des Lebens verpackt Deez in Songs, die sitzen.

28. CHLOÉ
»One in Other«
(Kill The DJ / Broken Silence)

Songwriter-Techno für die ganz späten Stunden im Club, wenn der gespenstische Sound durch trockeneiskalte Nebelschwaden gleiten kann. Dann entwickeln die ins Halbdunkel gedimmten Tracks ihren hypnotischen Sog.

29. ERYKAH BADU
»New Amerykah, Pt. 2
(Return of the Ankh)« (Motown / Universal)

Während die Erz-Androidin Janelle Monáe die R&B-Metropolis regiert, beweist Madame Badu mit diesem zeitlos erdigen Album, dass sie weiterhin die souveräne Herrscherin über den bio-dynamischen Soulkosmos bleibt.

30. THE DRUMS
»The Drums«
(Coop / Universal)

Die idiosynkratische Begeisterung der New Yorker Band für Surf-Pop umschifft hier dank elektronischer Unterfütterungen ein muffiges Rockabilly-Revival und liebäugelt stattdessen mit Factory-Bands, The Smiths und Orange Juice.

SONGS

1. LADY GAGA FEAT. BEYONCÉ
»Telephone«
(Interscope / Universal)

Das Traumpaar des Großformat-Pop brachte mit Bumsbass, Harfengeklimper und Eurodance-Synthies einen erneuten Kommentar zur Lage der Mobilkommunikation – und ein Wahnsinnsvideo. »Stop telephoning me-e-e-e-e-e«.

2. ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI
»Round and Round«
(4AD / Beggars Group / Indigo)

Groove, Gefüüüühl und die Wärme eines Background-Chors: Diesem sentimentalen Stück Herzschmerz-Disco kann sich keine Geschmackspolizei erwehren, und auch wir lassen davon gerne sofort unser Herz erweichen.

3. BIG BOI FEAT. JANELLE MONÁE
»Tightrope«
(Atlantic / Warner)

Der Song als Blaupause für Monáes famosen Retro-Futurismus: Früher James-Brown-Funk kollidiert mit zeitgenössischem Südstaaten-Hiphop-Bounce, dass die Funken nur so sprühen – ein mehr als gelungener Balanceakt.

4. MICHAEL JACKSON
»Billie Jean (Nicolas Jaar Rework)«
(Wolf + Lamb)

Der 20-jährige Jaar lässt den verstorbenen Kinderfreund Michael Jackson verlangsamt, um eine halbe Oktave tiefer und kühl aus dem Jenseits singen: »The kid is not my son«.

5. DEERHUNTER
»Helicopter«
(4AD / Beggars / Indigo)

Eine Waberhymne, transparent wie ein Sommerkleid des crossdressenden Bradford Cox. Deerhunter sind auf der Höhe ihres ganz persönlichen Gitarrensong-Revivals.

6. BONAPARTE
»My Horse Likes You«
(Staatsakt / RTD)

Tobias Jundt setzt mit seinem in der Bar 25 und anderen Aussteigermilieus gecasteten Bonaparte-Kollektiv zum Parforceritt an. Ob es hier um animalischen Sex oder die moderne Industriegesellschaft geht, kann sich jeder aussuchen.

7. CARIBOU
»Odessa (Junior Boys Remix)«
(City Slang / Universal)

Durch die Filterbank der Junior Boys gejagt, bekommt die ohnehin schon physisch veranlagte Caribou-Single einen Dancefloor-Drive, der sie mit Kraftwerk koppelt.

8. AZARI & III
»Reckless with Your Love«
(Permanent Vacation / Groove Attack)

Wenn ›klassischer‹ House zurückkommt, dann nur mit dem House-Act. Ob Azari & III die neuen Ten City oder die neuen Inner City sind, kann man am besten tanzend entscheiden.

9. THE DRUMS
»Best Friend«
(Coop / Universal)

Poppig und beinahe unerträglich hip klingen hier die tragischen Zeilen: »You're my best friend, but then you died, when I was 23 and you were 25«. Wenn jemand stirbt, dann sei traurig – und schreib einen Tanzsong darüber!

10. HOT CHIP
»I Feel Bonnie (Bonnie ›Prince‹ Billy Clubmix)«
(Parlophone / EMI)

Der Folk-Zausel Will Oldham rettet die Posterboys des Elektropop mit seinen neu entdeckten Remix-Künsten aus der Routine, erhält im Gegenzug Eintritt in den Tanzschuppen und schafft ganz nebenbei die Rehabilitierung des Kanons.

11. TOCOTRONIC
»Mach es nicht selbst«
(Vertigo Berlin / Universal)

Hornbach, OBI und Ikea wären nicht glücklich über die Botschaft des Songs, aber was schert das Tocotronic? Obwohl sie die Philosophie selbst nicht wirklich befolgen, denn sie machen selbst. Und zwar den mittlerweile x-ten Hit.

12. EFDEMIN
»The Revenge of the Giant Cowbell«
(Dial / Kompakt)

Phillip Sollmanns hörbar vom Jazz infizierter Seitenhieb auf den Pawlow'schen Reflexauslöser des Techno: die Kuhglocke. Mit furztrockenem und metallisch-kühlem Dengeln das kultivierteste Stück Tanzmusik des Jahres.

13. CHRISTIANE RÖSINGER
»Ich muss immer an dich denken«
(Staatsakt / RTD)

Die Gedanken sind nicht nur frei, sondern auch störrisch, ihr Eigenleben ergründet die Grande Dame des deutschen Pop in einem Lied wie ein Gedicht und in Begleitung des Ja, Panik-Sängers Andreas Spechtl.

14. ALOE BLACC
»I Need a Dollar«
(Vertigo / Universal)

Ein Stück Straßenmusik liefert den Soundtrack zur Rezession, deren Folgen in den USA noch schmerzhafter zu spüren sind. Dabei wandelt es im musikalischen Halbschatten der Siebziger – einer Zeit, in der Soul zutiefst politisch war.

15. DARWIN DEEZ
»Radar Detector«
(Lucky Number / RTD)

NY-Antifolk-Hipster Deez erweist sich als gewitzter Meister des Nutshell-Songwritings. Für Beziehungsangelegenheiten dienen ihm hinterhältige Metaphern: »You are a radar detector, I drive a thousand miles an hour«.

16. DIE ANTWOORD
»Evil Boy«
(Universal)

Die Liebe der Südafrikaner zu Penissen ist in diesem Song einfach so offensichtlich, übertrieben und unumstößlich, dass sie echt sein muss. Oder um es mit den Worten von Peaches, einem großen Fan zu sagen: »Shake your dicks!«

17. ARCADE FIRE
»Sprawl II (Mountains Beyond Mountains)«
(City Slang / Universal)

Wer hätte gedacht, dass mithilfe des guten alten Synthie-Sounds solch ein Funkeln und Leuchten, solch ein Überschwang aus diesen Ureinwohnern des zivilisationskritischen Indie-Rocks zu kitzeln ist. Ergriffen tanzten alle dazu mit.

18. NICKI MINAJ
»Your Love«
(Universal)

Nicki Minaj wechselt innerhalb einer Strophe so schnell und virtuos die Identität und Stimmlage, wie sie in ihren Videos die Perücken austauscht. Sie ist die neue Superheldin des Rap und darf deshalb alles – sogar Annie Lennox sampeln.

19. JAMES BLAKE
»CMYK«
(R&S Records)

Mit »CMYK« lässt der talentierte Mr. Blake – der nicht nur Knöpfchen drehen, sondern auch betörend singen kann – sein Pop-Potenzial aufblitzen und verpasst dem Jungs-Genre Dubstep eine gehörige Portion Sexappeal.

20. M.I.A.
»It Takes a Muscle«
(XL / Beggars Group / Indigo)

Maya Arulpragasam mal ganz sanft – ohne Pistolenschüsse, PLO-Reime und Düsenlärm. Ein melancholisch-tröstliches Dancehall-Stück, mit dem sich entspannt gegen jedwede Terrorismus-Paranoia anschunkeln lässt.

21. BAT FOR LASHES & BECK
»Let's Get Lost«
(Atlantic / Warner)

»Touch me I'm cold, unable to control«, singt Natasha Khan. Das könnte genauso Edward zu Bella sagen. Kein Wunder, der Song wurde für den Soundtrack von »Eclipse« aufgenommen, ganz ohne Geschmacksverwirrung.

22. LADY GAGA
»Alejandro«
(Interscope / Universal)

Alejandro, Fernando, Roberto – wen von diesen Typen mag sie denn nun am liebsten? Bis heute ist das ungeklärt, trotzdem infizierte uns GaGa mit ihrem Äquivalent zu Madonnas »La Isla Bonita«: »Just smoke my cigarette and hush!«

23. VAMPIRE WEEKEND
»Horchata«
(XL / Beggars / Indigo)

Mandelmilch ist die Madeleine der New Yorker Hipster: Unter Xylophon-Geklöppel erinnern sie sich trinkend daran, wie gut der vergangene Sommer war. Geigen beginnen zu spielen und der Jungs-Chor wird ganz euphorisch.

24. MOUNT KIMBIE
»William (Tama Sumo & Prosumer Remix)«
(99999 / Alive)

Tama Sumo & Prosumer verwandeln das Stück, das Mount Kimbie bekannt machte, in eine tiefe und pumpende House-Nummer. Dabei schaffen sie es dennoch meisterhaft, die träumerische Atmosphäre zu konservieren.

25. BEAR IN HEAVEN
»Lovesick Teenagers«
(Hometapes)

Schon lange bevor die neue Langsamkeit im Pop ausgerufen werden konnte, kreiste diese lethargische und dennoch leichtherzige Ode an den Liebeskummer der Ewigjungen im Zentrum des Chillwave-Kosmos um die eigene Achse.

26. THE NATIONAL
»Bloodbuzz Ohio«
(Beggars / Indigo)

The National setzen sich ein weiteres Denkmal als herausragende Indierock-Band, die von keiner Mode an die Leine genommen wird. Im Video sieht man endlich auch Sänger Matt Berninger so, wie man ihn immer gehört hat: gänsehautreif.

27. SALEM
»King Night«
(IamSound / Sony)

Die großartige wie verstörende Ouvertüre zu Salems gleichnamigem Album bietet die volle Ladung Witch-House-Wahnsinn: Synthie-Kaskaden, Monster-Bässe und Chorgesang.

28. GONJASUFI
»She Gone«
(Warp / RTD)

Lamentieren als Kunst. Der Sufi mit dem starken Hang zu Weltverbesserung und Mystik beweist mit hoffnungslos übersteuertem Songwriter-Sprechgesang, dass auch hier eine Extremsituation der Popmusik nicht schadet.

29. AXEL BOMAN
»Purple Drank«
(Pampa Records)

Diesen brillanten House-Track kann man durchaus dem allgemeinen Trend zur Entschleunigung zurechnen: Das Vocal-Sample ist so tief gepitcht, dass man Lisa Stansfield gar nicht wiedererkennt. Hat sie etwa am Hustensaft genippt?

30. CRYSTAL CASTLES FEAT. ROBERT SMITH
»Not in Love«
(Polydor / Universal)

Im Treffen der Generationen überwindet der internetaffine Elektro-Noise-Pop des kanadischen Duos seinen Hang zum Aufmerksamkeitsdefizit, indem er sich emphatisch an die Stimme der Gothic-Ikone Smith schmiegt.

AUTORENCHARTS

JENS BALZER

ALBEN:
1. SWANS »My Father Will Guide Me up a Rope to the Sky« 2. MOUNT KIMBIE »Crooks and Lovers« 3. SHED »The Traveller« 4. DARKSTAR »North« 5. ANTONY & THE JOHNSONS »Swanlight«

SONGS:
1. CARIBOU »Odessa« 2. ONEOHTRIX POINT NEVER FEAT. ANTONY »Returnal« 3. PANTHA DU PRINCE FEAT. PANDA BEAR »Stick to My Side« 4. ANBB »Bernsteinzimmer« 5. BIG BOI FEAT. JANELLE MONÁE »Be Still«

CHRISTOPH BRAUN

MUSIKER:
1. GONJASUFI 2. KANYE WEST 3. JANELLE MONÁE 4. ACTRESS 5. FACTORY FLOOR

SONGS:
1. SHED »Leave Things« 2. CARIBOU »Bowls (James Holden Remix)« 3. JENS FRIEBE »Vögel« 4. IKONIKA »Ingredients« 5. ALTAR EAGLE »Dog Fighting«

ESTHER BUSS

FILME:
1. OLIVIER ASSAYAS »Carlos - Der Schakal« 2. APICHATPONG WEERASETHAKUL »Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives« 3. WES ANDERSON »The Fantastic Mr. Fox« 4. MIA HANSEN-LØVE »Der Vater meiner Kinder« 5. WERNER HERZOG »My Son, My Son, What Have Ye Done?« 6. ROBERT RODRIGUEZ »Machete« 7. BRILLANTE MENDOZA »Lola« 8. CLAIRE DENIS »White Materia« 9. THOMAS ARSLAN »Im Schatten« 10. XAVIER BEAUVOIS »Des Hommes et des Dieux«

MAX DAX

LIEBLINGSSACHEN:
1. MUTTER »Trinken Singen Schießen« 2. JOHN LENNON, die Wiederveröffentlichung des Solowerks 3. CLAUDE LANZMANN »Der Patagonische Hase« 4. KRISTOF SCHREUF »Bourgeois with Guitar« 5. »Carlos – Der Schakal« 6. Der Aufstieg des FC St. Pauli in die Bundesliga 7. HANS UNSTERN »Kratz dich raus« 8. UWE JAENTSCH, 31° Intervento Vol. 2 »Triumph of the Will«, Palermo 9. RESTAURANT THEMROC, Torstraße 183, Berlin 10. IPHONE-APP »Toycamera«

PHILIPP EKARDT

BÜCHER:
MAURICE BLANCHOT »Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente« / HARALD FRICKE »Texte 1990-2007« / ALEXANDER KLUGE »Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd« / ALEXANDER KLUGE & GERHARD RICHTER »Dezember« / BARBARA VINKEN, CORNELIA WILD (Hrsg.) »Das Flaubert-Wörterbuch«

FASHION MOMENTS:
RODARTE »Womens' Spring/Summer 2011« / RICK OWENS »Womens' Spring/Summer 2011« / RAF SIMONS referiert New-Beat-Outfits im GROOVE-20-SONDERHEFT / Gut unterrichtete Kreise diskutieren »White Goth« / Kenny Potters (Nicholas Hoult) blassrosé-farbener Angorasweater in: TOM FORD »A Single Man«

JONATHAN FISCHER

ALBEN:
1. LEE FIELDS »My World« 2. FLYING LOTUS »Cosmogramma« 3. ERYKAH BADU »New Amerykah Pt.II - Return of the Ankh« 4. RADIO CITIZEN »Hope and Despair« 5. ROBERT OWENS »Art« 6. WHITEFIELD BROTHERS »Earthology« 7. CASSANDRA WILSON »Silver Pony« 8. MAVIS STAPLES »You Are not Alone« 9. GIL-SCOTT HERON »I'm New Here« 10. GILLES PETERSON »Havana Cultura«

ULRICH GUTMAIR

ALBEN:
1. CHRISTIANE RÖSINGER »Songs of L. and Hate« 2. MUTTER »Trinken Singen Schiessen« 3. MIM SULEIMAN »Tungi« 4. SAALSCHUTZ »Entweder Saalschutz« 5. CLASSLESS KULLA & ISTARI LASTERFAHRER »Wir hatten doch noch was vor«

BÜCHER:
1. THOMAS PYNCHON »Inherent Vice« 2. NINA HAGEN »Bekenntnisse« 3. RAPHAEL HORZON »Das weiße Buch« 4. TOM SEGEV »Simon Wiesenthal« 5. CHAIM NOLL »Feuer«

LUTZ HAPPEL

ALBEN:
1. KRISTOF SCHREUF »Bourgeois With Guitar« 2. CARIBOU »Swim« 3. PANTHA DU PRINCE »Black Noise« 4. DARWIN DEEZ »Darwin Deez« 5. GIL SCOTT HERON »I'm New Here« 6. HANS UNSTERN »Kratz dich raus« 7. EFDEMIN »Chicago« 8. TOCOTRONIC »Schall & Wahn« 9. OVAL »o« 10. BIBIO »Ambivalence Avenue«

MARTIN HOSSBACH

SONGS:
1. PET SHOP BOYS »Together« 2. TOCOTRONIC »Im Zweifel für den Zweifel« 3. HOT CHIP »Thieves in the Night« 4. KYLIE »Get Outta My Way« 5. ZINJA HLUGWANI »Ntombi Ya Mugaza« 6. AFRICA HITECH »How Does It Make U Feel« 7. BLUR »Fool's Day« 8. TENDER FOREVER »Only the Sound You Made« 9. THESE NEW PURITANS »We Want War« 10. MUTTER »Wohlopfer«

THOMAS HÜBENER

SONGS:
1. AEROPLANE »My Enemy« 2. ROLAND SEBASTIAN FABER »Löffelkinder« 3. VON SPAR »I Can't Stand the Grain« 4. CRYSTAL CASTLES »Baptism« 5. MUTTER »Die Alten hassen die Jungen« 6. STEVE MASON »I Let Her in« 7. OVAL »Candyplex« 8. COCOROSIE »Undertaker« 9. EVELYN EVELYN »Evelyn Evelyn« 10. CURRENT 93 »I Dance Narcoleptic«

JAN KEDVES

SONGS:
1. LADY GAGA »Alejandro« 2. THE DRUMS »Best Friend« 3. KERRI CHANDLER »11th Hour« 4. VON SPAR »Scotch & Chablis« 5. DIE ANTWOORD »Fish Paste« 6. JONTÉ MOANING »Ya! Who?« 7. PANTHA DU PRINCE »A Nomad's Retreat« 8. JANELLE MONÁE FEAT. BIG BOI »Tightrope« 9. PEZZNER »Shasta« 10. TORO Y MOI »Imprint After«

GUNNAR KLACK

ALBEN:
1. CARIBOU »Swim« 2. OK GO »Of the Blue Color of the Sky« 3. YEASAYER »Odd Blood« 4. BEACH HOUSE »Teen Dream« 5. LCD SOUNDSYSTEM »This Is Happening«

SONGS:
1. THE NATIONAL »Sorrow« 2. LADY GAGA »Telephone« 3. HOT CHIP »Take It In« 4. ROBYN »Dancing on My Own« 5. VAMPIRE WEEKEND »Giving Up the Gun«

HOLGER KLEIN

ALBEN:
1. SUPERPITCHER »Kilimanjaro« 2. STEVE MASON »Boys Outside« 3. TAME IMPALA »Innerspeaker« 4. ARTO MWAMBÉ »Live at Robert Johnson« 5. ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI »Before Today«

SONGS:
1. MIDNIGHT MAGIC »Beam Me up (Jacques Renault Remix)« 2. ALOE BLACC »I Need a Dollar« 3. TEVO HOWARD »Move« 4. STACEY PULLEN »Alive« 5. VILLA NAH »Rainmaker«

PATRICK KLOSE

ALBEN:
1. VARIOUS »To Scratch Your Heart - Early Recordings From Istanbul« 2. MUTTER »Trinken Singen Schiessen« 3. TRENT REZNOR & ATTICUS ROSS »The Social Network Soundtrack« 4. PAN SONIC & HAINO KEIJI »In the Studio« 5. AUTECHRE »Oversteps«

SONGS:
1. X-TG »XPad (Live at Porto Casa Musica)« 2. oOoOO »NoShore« 3. AUTECHRE »nth Dafuseder.b« 4. DE/V/OID »Phantom (live in Duisburg under 1000 tons of metal)« 5. I†† »Prelude to the Horror Yet to Come«

MARIO KOELL

ALBEN:
0. ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI »Before Today« 0. JOHN GRANT »Queen of Denmark« 0. CHANDELIERS »Dirty Moves« 0. SQUAREPUSHER »Shobaleader One - d'Demonstrator« 0. MT. ST. HELENS VIETNAM BAND »Where the Messengers Meet« 0. SUFJAN STEVENS »The Age of Adz« 0. AND SO I WATCH YOU FROM AFAR »And So I Watch You From Afar« 0. THE SIGHT BELOW »It All Falls Apart« 0. COLD CAVE »Love Comes Close«

RALF KRÄMER

FILM:
1. GIUSEPPE DE LIGUORO & CHRISTOPH SCHLINGENSIEF »L'Inferno« 2. OSKAR ROEHLER »Jud Süß - Film ohne Gewissen« 3. CLAUDE LANZMANN »Der Karski-Bericht« 4. BANKSY »Exit Through the Gift Shop« 5. PHIL TRAILL »All About Steve«

ALBEN:
1. MUTTER »Trinken Singen Schießen« 2. KRISTOF SCHREUF »Bourgeois with a Guitar« 3. TRICKY »Mixed Race« 4. GRINDERMAN »Grinderman 2« 5. GUSTAV MAHLER »Complete Edition«

ARAM LINTZEL

BÜCHER:
1. THOMAS BERNHARD »Goethe schtirbt. Erzählungen« 2. RALF ZEIGERMANN (Hrsg.) »Das Ratinger Hof Buch« 3. CLAUDE LANZMANN »Der patagonische Hase. Erinnerungen« 4. ROLAND BARTHES »Tagebuch der Trauer« 5. BYUNG-CHUL HAN »Müdigkeitsgesellschaft«

SONGS:
1. HOT CHIP »Hand Me Down Your Love« 2. TOCOTRONIC »Die Folter endet nie« 3. JOHN ROBERTS »Porcelain« 4. TORO Y MOI »Thanks Vision« 5. THE DRUMS »Let's Go Surfing«

MICHAEL LUTZ

ALBEN:
1. TORTOISE »Why Waste Time? EP« 2. SHED »The Traveller« 3. OMAR RODRIGUEZ-LOPEZ & JOHN FRUSCIANTE »Omar Rodriguez-Lopez & John Frusciante«

AUSSTELLUNGEN:
1. ALEX PAULICK & MIN STILLER »Seven Speakers - A Listening Environment«, Gartenstudio, Berlin 2. NUG »Just Because You're Paranoid...«, Senatsreservenspeicher, Berlin 3. »Goodbye London«, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin

SHOWS:
1. KRISTOF SCHREUF, Themroc, Berlin 2. KILLL, Berghain, Berlin 3. PEACHES CHRIST SUPERSTAR, Hebbel am Ufer, Berlin

DOMINIKUS MÜLLER

ALBEN:
1. VIRGO »Virgo« 2. RICK POPPA HOWARD »I Won't Lay Back« EP 3. MOODYMANN »Ol' Dirty Vinyl«

AUSSTELLUNGEN:
1. MICHAEL E. SMITH, Koch Oberhuber Wolff, Berlin 2. SAÂDANE AFIF »L'Histoire de l'Humoir Noir«, Centre Pompidou, Paris 3. NADIM VARDAG, Augarten Contemporary, Wien

BÜCHER:
1. FRITZ J. RADDATZ »Tagebücher 1982 – 2001« 2. BYUNG-CHUL HAN »Müdigkeitsgesellschaft« 3. JÖRG-UWE ALBIG »Berlin Palace«

KITO NEDO

BÜCHER:
1. ANDREJ HOLM »Wir Bleiben Alle! Gentrifizierung - Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung« 2. JÖRG-UWE ALBIG »Berlin Palace« 3. KEITH HARING »Keith Haring Journals« (mit Vorwort von Shepard Fairey) 4. SKULPTURENPARK BERLIN_ZENTRUM (Hrsg.) »Kunst rePublik« 5. FRITZ J. RADDATZ »Fritz J. Raddatz: Tagebücher 1982-2001«

JOACHIM ODY

ALBEN:
1. PEVERELIST »Jarvik Mindstate« 2. ELEKTRO GUZZI »Elektro Guzzi« 3. FRIEDRICH CERHA »Spiegel – Monumentum – Momente« 4. RADIO MASSACRE INTERNATIONAL »Time & Motion« 5. WILLIAM PARKER »I Plan to Stay a Believer – The Inside Songs of Curtis Mayfield« 6. AUTECHRE »Oversteps« 7. JEAN-CLAUDE ELOY »Gaku-No-Michi« 8. TOULOUSE LOW TRAX »Mask Talk« 9. ACTRESS »Splazsh« 10. MIKE PATTON »Mondo Cane«

OSKAR PIEGSA

ALBEN:
1. STELLA »Fukui« 2. THESE NEW PURITANS »Hidden« 3. PASCAL FUHLBRÜGGE »Enthusiasm« 4. LCD SOUNDSYSTEM »This is Happening« 5. HOT CHIP »One Life Stand«

SONGS:
1. DIE ANTWOORD »Evil Boy« 2. DARWIN DEEZ »Radar Detector« 3. ALOE BLACC »I Need a Dollar« 4. UFFIE »MCs Can Kiss« 5. CLASSLESS KULLA & ISTARI LASTERFAHRER »Identität«

ANDREAS REIHSE

ALBEN:
1. HARMONIOUS THELONIOUS »Talking« 2. SADE »Soldier of Love« 3. TOULOUSE LOW TRAX »Mask Talk« 4. FREILAND »Klaviermusik« 5. CIBELLE »Las Vênus Resort Palace Hotel«

AUSSTELLUNGEN:
1. MICHAEL CLARK COMPANY »come, been and gone«, Barbican, London 2. THEA DJORDJADZE »Boat, now«, castillo/corrales, Paris 3. MAXIMILAN ZENTZ ZLOMOVITZ »Flesh to Flesh« Galerie Micky Schubert, Berlin 4. DIVERSE KÜNSTLER »Seven Speakers«, Berlin 5. MIKE KELLEY, Schinkel Pavillon, Berlin

BÜCHER:
1. ANDRO WEKUA & KETUTA ALEXI »Anywhere Anyhow« 2. RAINALD GOETZ »Elfter September 2010« 3. WOLFGANG MÜLLER »Valeska Gert« 4. DIETMAR DATH »Deutschland macht dicht« 5. ALEXANDER KLUGE & GERHARD RICHTER »Dezember«

KRISTINA SCHILKE

SONGS:
1. DEVENDRA BANHART »Rats« 2. DEVENDRA BANHART »First Song for B« 3. MASSIVE ATTACK »Paradise Circus« 4. SCISSOR SISTERS »Whole New Way« 5. 1000 ROBOTA »Wirst du interessant«

SCHAUSPIELER:
1. BRYAN CRANSTON (»Breaking Bad«) 2. JOSH BROLIN (»Wall Street - Geld schläft nicht«) 3. JON HAMM (»Mad Men«, »The Town«) 4. JEFF BRIDGES (schlicht seine Anwesenheit) 5. NEIL PATRICK HARRIS (»How I Met Your Mother«)

MORITZ SCHMALL

MUSIKVIDEOS:
1. UFFIE »Difficult« 2. ZACH HILL »The Sacto Smile« 3. HOT CHIP »I Feel Better« 4. M.I.A. »Story to Be Told« 5. NOBODY BEATS THE DRUM »Grindin«

SONGS:
1. MIT »Pudong« 2. MASSIVE ATTACK »Psyche« 3. COM TRUISE »Iwywaw« 4. DJANGO DJANGO »WOR« 5. RUSKO »Woo Boost«

STEPHAN SZILLUS

ALBEN:
1. ROC MARCIANO »Marcberg« 2. DRAKE »Thank Me Later« 3. MARTERIA »Zum Glück in die Zukunft« 4. BREAKAGE »Foundation« 5. WIZ KHALIFA »Kush & OJ«

SONGS:
1. GIL SCOTT-HERON »Me and the Devil« 2. ERYKAH BADU »Window Seat« 3. VADO »Large on these Streets« 4. CURREN$Y »King Kong« 5. JAMIE WOON »Night Air«

ANNE WAAK

SONGS:
1. JJ »And Now« 2. CARIBOU »Odessa« 3. FOALS »Spanish Sahara« 4. EFDEMIN »The Revenge of the Giant Cowbell« 5. FLORENCE AND THE MACHINE »You've Got the Love (The Very Best xx Remix)«

TEENAGER:
1. HELENE HEGEMANN 2. NICOLAS JAAR 3. SALLY DRAPER 4. JUSTIN BIEBER 5. Alle Darsteller der Serie SKINS

WALTER W. WACHT

ALBEN:
1. JOHN ROBERTS »Glass Eights« 2. ACTRESS »Splazsh« 3. MAJOR LAZER & LA ROUX »Presents Lazer Proof« 4. CARIBOU »Swim / Remixes« 5. MOUNT KIMBIE »Crooks & Lovers« 6. GONZALES »Ivory Tower« 7. PANTHA DU PRINCE »Black Noise« 8. IKONIKA »Contact, Love, Want, Have« 9. SHED »The Traveller« 10. JENS LEKMAN »A Summer in 3/4 Time«

SONGS:
1. PANTHA DU PRINCE FEAT. PANDA BEAR »Stick to My Side« 2. JOHN ROBERTS »Ever or Not« 3. DJ KOZE »Blume der Nacht« 4. SOUL CLAP »Extravaganza« 5. TIGA »Gentle Giant (Martyn's Heaven Remix)« 6. CARIBOU »Leave House (Motor City Drum Ensemble Remix)« 7. MATTHEW HERBERT »Kerstin Basler« 8. JAMES BLAKE »CYMK« 9. JAMES BLAKE »Klavierwerke« 10. JAMES BLAKE »Limit to Your Love«

WIBKE WETZKER

DOKUMENTARFILME:
1. CHARLES FERGUSON »Inside Job« 2. LILIAN FRANCK & ROBERT CIBIS »Pianomania« 3. JAN TENHAVEN »Herbstgold« 4. DAVIS GUGGENHEIM »Waiting for Superman« 5. JEFF MALMBERG »Marwencol«

›THE‹-FILME:
1. LISA CHOLODENKO »The Kids Are all Right« 2. DAVID FINCHER »The Social Network« 3. JOHN HILLCOAT »The Road« 4. JUAN JOSÉ CAMPANELLA »The Secret in Their Eyes« 5. WES ANDERSON »The Fantastic Mr. Fox«

LESERCHARTS

ALBEN

1. CARIBOU »Swim«
(City Slang / Universal)

2. ARCADE FIRE »The Suburbs«
(City Slang / Universal)

3. TOCOTRONIC »Schall und Wahn«
(Vertigo Berlin / Universal)

4. PANTHA DU PRINCE »Black Noise«
(Beggars / Indigo)

5. THE NATIONAL »High Violet«
(Beggars / Indigo)

6. GONJASUFI »A Sufi and a Killer«
(Warp / RTD)

7. HANS UNSTERN »Kratz dich raus«
(Staatsakt / RTD)

8. GORILLAZ »Plastic Beach«
(EMI)

9. JOANNA NEWSOM »Have One on Me«
(Drag City / RTD)

10. DEERHUNTER »Halcyon Digest«
(4AD / Beggars / Indigo)

11. INTERPOL »Interpol«
(Coop / Universal)

12. BEACH HOUSE »Teen Dream«
(Bella Union / Coop / Universal)

13. FLYING LOTUS »Cosmogramma«
(Warp / RTD)

14. LCD SOUNDSYSTEM »This Is Happening«
(Parlophone / EMI)

15. FOUR TET »There Is Love in You«
(Domino / Indigo)

16. VAMPIRE WEEKEND »Contra«
(XL / Beggars / Indigo)

17. EFDEMIN »Chicago«
(Dial / Kompakt)

18. ANTONY AND THE JOHNSONS »Swanlights«
(Beggars / Indigo)

19. FOALS »Total Life Forever«
(679 / Warner)

20. JANELLE MONAE »The ArchAndroid (Suites II and III)«
(Atlantic / Warner)

21. THE DRUMS »The Drums«
(Coop / Universal)

22. HOT CHIP »One Life Stand«
(Parlophone / EMI)

23. 1000 ROBOTA »Ufo«
(Buback / Indigo)

24. GIL SCOTT-HERON »I'm New Here«
(XL / Beggars / Indigo)

25. MOUNT KIMBIE »Crooks and Lovers«
(99999 / Alive)

26. MUTTER »Trinken Singen Schießen«
(Die eigene Gesellschaft 005)

27. COCOROSIE »Grey Oceans«
(Souterrain Transmission / RTD)

28. DELPHIC »Acolyte«
(Coop / Universal)

29. MASSIVE ATTACK »Heligoland«
(Virgin / EMI)

30. MENOMENA »Mines«
(City Slang / Universal)

SONGS

1. CARIBOU »Odessa«
(City Slang / Universal)

2. TOCOTRONIC »Im Zweifel für den Zweifel«
(Vertigo Berlin / Universal)

3. HANS UNSTERN »Paris«
(Staatsakt / RTD)

4. ARCADE FIRE »Ready to Start«
(City Slang / Universal)

5. CARIBOU »Sun«
(City Slang / Universal)

6. ALOE BLACC »I Need a Dollar«
(Vertigo Berlin / Universal)

7. HURTS »Wonderful Life«
(Four Music / Sony)

8. ARCADE FIRE »The Suburbs«
(City Slang / Universal)

9. GORILLAZ »Stylo«
(EMI)

10. THE NATIONAL »Bloodbuzz Ohio«
(Beggars / Indigo)

11. FOALS »Spanish Sahara«
(679 / Warner)

12. BEACH HOUSE »Norway«
(Bella Union / Coop / Universal)

13. JANELLE MONAE »Tightrope«
(Atlantic / Warner)

14. ANTONY AND THE JOHNSONS »Thank You for Your Love«
(Beggars / Indigo)

15. DARWIN DEEZ »Radar Detector«
(Lucky Number / RTD)

16. THE DRUMS »Let's Go Surfing«
(Coop / Universal)

17. INTERPOL »Lights«
(Coop / Universal)

18. LADY GAGA »Alejandro«
(Interscope / Universal)

19. LCD SOUNDSYSTEM »Dance Yrself Clean«
(Parlophone / EMI)

20. PANTHA DU PRINCE »Stick to My Side«
(Beggars / Indigo)

21. ROBYN »Dancing on My Own«
(Ministry of Sound / Warner)

22. TOCOTRONIC »Mach es nicht selbst«
(Vertigo Berlin / Universal)

23. ARCADE FIRE »We Used to Wait«
(City Slang / Universal)

24. DEERHUNTER »Helicopter«
(4AD / Beggars / Indigo)

25. GONJASUFI »Ancestors«
(Warp / RTD)

26. HOT CHIP »I Feel Better«
(Parlophone / EMI)

27. JOANNA NEWSOM »81«
(Drag City / RTD)

28. LCD SOUNDSYSTEM »You Wanted a Hit«
(Parlophone / EMI)

29. MASSIVE ATTACK »Paradise Circus«
(Virgin / EMI)

30. YEASAYER »O.N.E.«
(Mute / Good To Go)

SERIE

»Mad Man« schiebt sich nicht nur mit großem Abstand an die Spitze unserer Lesercharts, sondern hinterlässt auch in anderen TV-Serien unübersehbare Spuren. Die wohl beste Hommage liefern Barney und Marshall in einer Folge von »How I Met Your Mother« (ebenfalls platziert): In schicken Anzügen stehen sie auf dem Firmendach und süffeln Martinis. Barney: »This is great. We're like mad men or something.« Marshall: »Yeah, totally.« Barney: »Now I'm gonna bunch some secretary's ass.« Marshall: »Yeah, that's what they do on the show all the time.« Barney: »What show?«

1. MAD MEN
2. BREAKING BAD
3. LOST
4. THE SIMPSONS
5. IM ANGESICHT DES VERBRECHENS
6. THE WIRE
7. HOW I MET YOUR MOTHER
8. TRUE BLOOD
9. TATORT
10. TWO AND A HALF MEN

BLOG / WEBSITE

Auf Facebook kann man sehen, ob die grünäugige Bäckerin vergeben ist, Last.fm stellt einem die perfekte Playlist zusammen, und Wikileaks sägte mit halb-legal beschafften Geheimdokumenten fast die USA ab. Das alles kann Spex.de nicht. Und trotzdem ist es von den Lesern zur beliebtesten Website gewählt worden. Wir staunen! Dass der Spex-Musikvideoblog »msm« von Moritz Schmall in der Lesergunst ganz vorne liegt, wundert uns wiederum kaum, berichtet er doch von Geschlechtsverkehr, italienischen Salatrezepten und der Schlechtigkeit der Welt. Oder?

1. SPEX.DE
2. MSM.SPEX.DE
3. FACEBOOK.COM
4. NERDCORE.DE
5. SPIEGEL.DE
6. PITCHFORK.COM
7. POPNUTTEN.DE
8. LASTFM.DE
9. BOINGBOING.NET
10. WIKILEAKS.ORG

NEWCOMER

Würde man den popmusikalischen Nachwuchs des Jahres 2010 in einen Mixer werfen und einmal kräftig umrühren, käme mit großer Wahrscheinlichkeit ein äußerst vergeistigtes, bärtiges Wesen heraus, eine Art Jekyll & Hyde, geschniegelt und gestriegelt unterwegs, bloß um sich im nächsten Moment krampfartig zu schütteln und zu verrenken und in rumpeliger Proletenmanier den Nahkampf zu suchen. Welcher Teil dieser Kreatur sich behaupten wird, was One-Hit-Wonder bleibt oder schon Popstar ist, das bleibt abzuwarten.

1. HANS UNSTERN
2. GONJASUFI
3. THE DRUMS
4. JANELLE MONAE
5. HURTS
6. DIE ANTWOORD
7. DELPHIC
8. HELENE HEGEMANN
9. JAMES BLAKE
10. WARPAINT

BUCH

Liebes Feuilleton! In den großen deutschen Tages- und Wochenzeitungen konnte man dank dir erheiternden Debatten folgen. Vor allem unter der Schlagzeile: »Viel Lärm um eine siebzehnjährige Berlinerin«. Dass Helene H. ihrem vermeintlichen Au-Pair-Vater Horzon in unseren Lesercharts auf den Fuß folgt, dürfte uns alle versöhnlich stimmen. Eine andere Frage, die das feuilletonistische Gewissen beschäftigte: Dürfen wir Tiere wirklich essen? Die Meinungen waren gespalten, wie die unserer Leser, nur im Fall Franzen sind sich mal wieder alle einig: »Freiheit« ist gut.

1. JONATHAN FRANZEN
»Freiheit«
2. RAINALD GOETZ
»Elfter September 2010«
3. RAFAEL HORZON
»Das weiße Buch«
4. HELENE HEGEMANN
»Axolotl Roadkill«
5. JONATHAN SAFRAN FOER
»Eating Animals«
6. BRET EASTON ELLIS
»Imperial Bedrooms«
7. PAUL AUSTER
»Unsichtbar«
8. CLAUDE LANZMANN
»Der patagonische Hase«
9. DAVID FOSTER WALLACE *»Unendlicher Spaß« (erschienen 2009)*
10. BENJAMIN VON STUCKRAD-BARRE
»Auch Deutsche unter den Opfern«

FILM

Wer immer noch glaubt, die Spex-Leserschaft bestehe hauptsächlich aus 20- bis 40-jährigen Männern, der mag sich in den Top-4-Platzierungen bestätigt sehen. Aber was passiert danach? Der homoerotischste Film des Jahres wird auf den fünften Platz gewählt. Ein Kinderbuchklassiker begibt sich trippelnd auf Platz 9, und als Schlusslicht turnen putzige Tierfiguren durchs Filmbild. Der Beweis ist vollbracht: Unserem Leser ist Homophobie ein Fremdwort, er mag es düster und rätselhaft, und ein bisschen Kind sind wir doch alle geblieben.

1. CHRISTOPHER NOLAN
»Inception«
2. JOHN HILLCOAT
»The Road«
3. DAVID FINCHER
»The Social Network«
4. MARTIN SCORSESE
»Shutter Island«
5. TOM FORD
»A Single Man«
6. DUNCAN JONES
»Moon«
7. JOEL & ETHAN COEN
»A Serious Man«
8. BANSKY
»Exit Through the Gift Shop«
9. TIM BURTON
»Alice in Wonderland«
10. WES ANDERSON
»Fantastic Mr. Fox«

VIDEO

Die alten Hasen klopfen eben doch am lautesten: Chris Cunningham ließ die glorreichen Zeiten der Musikvideo-Ära in seinem ersten Clip seit vier Jahren aufleben und kreierte eine rhythmisch geschnittene Multiscreenmontage, ganz in den New-York-Blues von Gil Scott-Heron vertieft. Konzeptionistisch reichte das Spektrum der Musikvideo-Charts in diesem Jahr vom surrealen Eklektizismus (El Guincho) über blau ausgeleuchteten One-Shot-Minimalismus (PVT) bis zum krawalligen Baumarktmaskottchen-Pogo (Tocotronic). Wie es euch gefällt!

1. GIL SCOTT-HERON
»New York is Killing Me«
2. M.I.A.
»Born Free«
3. EL GUINCHO
»Bombay«
4. PVT
»Light up Bright Fires«
5. LCD SOUNDSYSTEM
»Drunk Girls«
6. TOCOTRONIC
»Mach es nicht selbst«
7. LADY GAGA FEAT. BEYONCE KNOWLES
»Telephone«
8. FLYING LOTUS
»Kill Your Co-Workers«
9. GORILLAZ
»Stylo«
10. HOT CHIP
»I Feel Better«

DISCOTHÈQUE

IN DEN MÜNCHNER KAMMERSPIELEN HAT DER BÜHNENBILDNER BERT NEUMANN DEN WERKRAUM IN EINEN CLUB VERWANDELT. EINE PERFEKTE KULISSE, NICHT NUR FÜR DAS NEUE THEATERSTÜCK VON RENÉ POLLESCH: »XY BEAT«.

WWW.MUENCHNER-KAMMERSPIELE.DE

Josef:
Hut — *Barbour* Jacke — *Adidas Y-3* Hoodie — *Replay*
Hose — *Dockers* Schuhe — *Keds*

Annemarie:
Cape — *Bench* Hose — *Adidas Y-3* Schuhe — *Palladium*

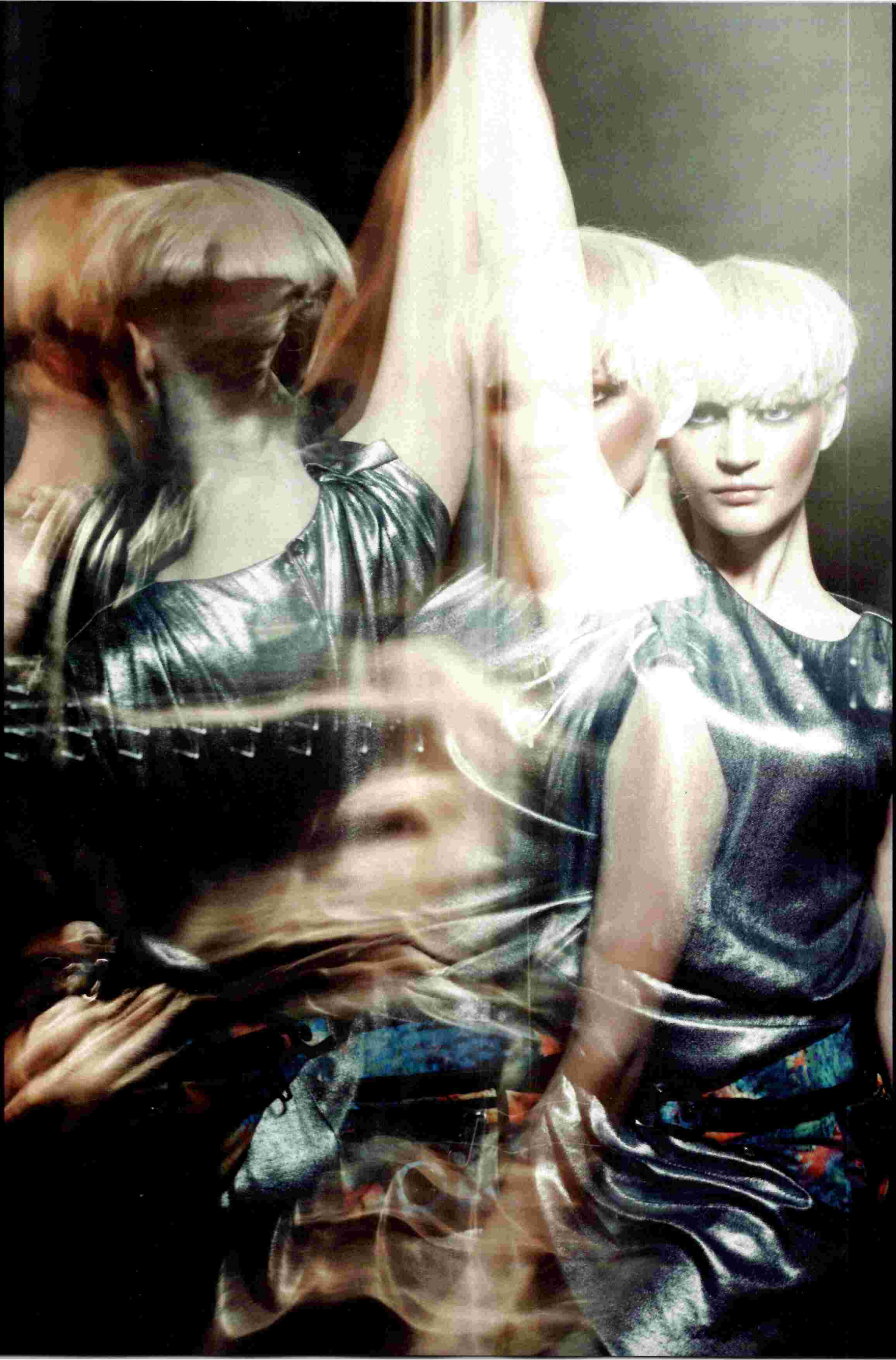
Julian:
Cap — *Barbour* Jacke — *Ben Sherman* Shirt — *Hugo*
Hose — *Hugo* Schuhe — *Floris van Bommel*

Diese Seite:

Vio:
Anzug — *Jil Sander* Shirt — *Strenesse* Krawatte — *Fred Perry*
Schuhe — *Floris van Bommel* Brille — *Mykita*

Rechte Seite:

Annemarie:
Kleid — *Hugo* Hip-Bag — *Kipling*

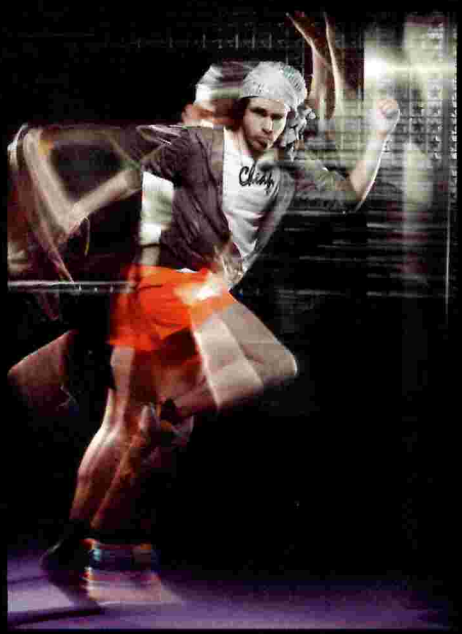


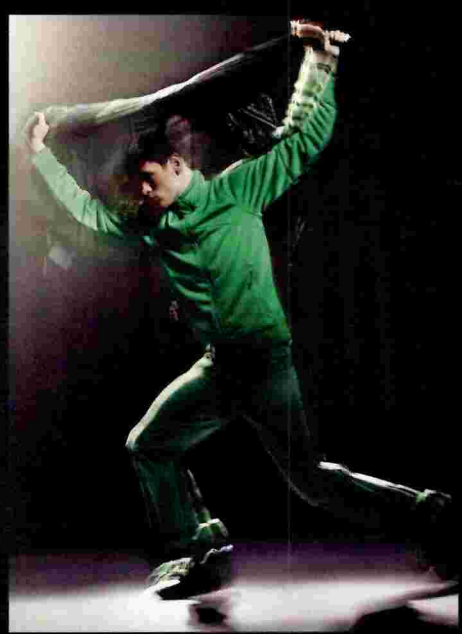
Linke Seite:

Julian: Heat-Reactive-Jacke — *Stone Island* Shirt — *Bench* Hose — *Wrangler*
Gürtel — *Barbour* Schal — *Starstyling* Schuhe — *Converse*

Diese Seite:

Josef: Jacke — *Lacoste L!ve* Bermuda — *Barbour* Schuhe — *Keds*
Vio: Jacke — *Lacoste L!ve* Bermuda — *Marc O'Polo* Schuhe — *Keds*





Diese Seite,
von oben links nach unten rechts:

Vio:
Jacke — *Firetrap* Shirt — *Filippa K* Shorts — *Jil Sander* Schuhe — *Camper / Bernhard Willhelm*
Kette — *Cheap Monday* Tuch — *Starstyling* Matchbeutel — *Kipling* Socken — *Falke*

Leonie Isabell:
Top — *Kilian Kerner* Bustier — *Nike* Tights — *Puma Urban Mobility* Armband — *Longchamp* Kette — *Cheap Monday*

Annemarie:
Kleid — *Firetrap* Top — *Levi's* Strumpfhose — *Falke*

Josef:
Netzjacke — *Stone Island* Pullover — *Replay* Trainingsjacke — *Bench* Hose — *Replay*
Schuhe — *Camper / Bernhard Willhelm*

Rechte Seite:

Julian:
Jacken — *Barbour* Bermuda — *Sisley* Schuhe — *Adidas Originals*

Produktion und Styling — *Alexandra Dietl (www.alexandradietl.de)*
Fotograf — *Daniel Sommer (www.danielsommer.eu)*
Foto-Assistenz — *Maximilian Gall, Loïc Coussement*
Hair & Make-up — *Sandra Kern (www.tune-artists.com)*
Ressortleitung Mode — *Jörg Sauer*

Annemarie (www.unity-models.com)
Josef (www.ps-models.com)
Julian (www.talents-models.com)
Leonie Isabell (www.javamodels.de)
Vio (www.ps-models.com)

Linke Seite:

Annemarie:
Kleid — *Firetrap* Tasche — *Longchamp* Schuhe — *Hugo* Brille — *Minimarket*

Diese Seite:

Josef:
Jacke — *Adidas SLVR* Hose — *Benetton* Schuhe — *Palladium*

Isabell Leonie:
Jacke — *Adidas SLVR* Shirt — *Marc O'Polo* Tuch — *Strenesse* Shorts — *Marc O'Polo Campus*
Schuhe — *Adidas Originals* Headphone — *Coloud*

MODE-INTERVIEW: *VERUSCHKA*

»...UND DANACH FOLGT EIN GANZ DRECKIGES LACHEN VON MIR.«

In der Spex-Reihe »Mode-Interview« ist noch nie ein Model zu Wort gekommen. Beginnen wir deswegen mit keiner Geringeren als Vera von Lehndorff. Unter dem Namen Veruschka galt sie in den sechziger Jahren als »Germany's First Top Model«, Avedon, Newton und Penn fotografierten sie, von Antonioni wurde sie in »Blow-Up« inszeniert, seit den Siebzigern arbeitet sie als Künstlerin. Zuletzt war die 71-Jährige, die nach Jahrzehnten in New York 2005 nach Berlin gezogen ist, gleich doppelt präsent: Bei der London Fashion Week im September lief sie für Giles Deacon über den Catwalk, außerdem erlaubte sie Blixa Bargeld die Nutzung eines ihrer ikonischen »Veruschka Self-Portraits« als Cover für dessen anbb-Album. Zum Gespräch lädt Lehndorff, die derzeit an ihrer im Herbst 2011 bei DuMont erscheinenden Autobiografie arbeitet, in die Bar des Berliner Hotel de Rome.

INTERVIEW: JAN KEDVES **PORTRÄT LINKE SEITE:** JOCHEN ARNDT

Frau von Lehndorff, was ist Schönheit?

Erst mal lassen Sie bitte das ›von‹ weg. Dieser Adelstitel ist für mich absolut unwichtig. Mein Name ist Vera Lehndorff. In meinem Pass steht zwar etwas anderes, wenn man also ganz korrekt sein will, muss man sagen: Vera Gottliebe Anna Gräfin von Lehndorff. Aber ich finde das unnötig.

Gut, Frau Lehndorff...

Das klingt auch wieder blöd – nennen Sie mich doch einfach Veruschka oder Vera.

Also, was ist Schönheit?

Das kann man in ein paar Worten natürlich nicht erklären. Schönheit sieht man immer nur dort, wo mehr ist als der bloße Schein. Sie ist das, was einen berührt und anzieht, aber gleichzeitig ist sie für jeden etwas anderes. Paul Morrissey zum Beispiel hat einmal gesagt, als er mich das erste Mal sah, sei ich ihm so schön vorgekommen wie ein Vogue-Cover. Das war für mich nun überhaupt kein Kompliment. Denn wir alle wissen, was bei einem Cover der Vogue das Entscheidende ist: Es muss verkaufen! Alles andere ist unwichtig. Was hat das mit Schönheit zu tun?

Sie waren in den sechziger Jahren häufig auf dem Cover der Vogue.

Ja, aber von all diesen Covern finde ich heute nur noch ein einziges schön – eines, das aus der Reihe fällt. Normalerweise müssen Models auf dem Cover ja immer strahlen und wahnsinnig lebensfroh rüberkommen. So war es auf jeden Fall damals.

›Up!‹

Genau. Wie langweilig! Auf diesem Cover schaue ich aber mit einem melancholischen Blick in die Ferne. Ich kann mir gar nicht erklären, wie das bei der Vogue damals überhaupt durchgehen konnte. Diana Vreeland, die damalige Chefredakteurin, wollte auf dem Cover eigentlich immer nur einen Blick sehen, der direkt und happy ist. Vermutlich wurde das Cover nur aus dem Grund nicht gestoppt, weil es eben ein Foto von Richard Avedon war. Es war damals gerade die verrückte Zeit von Diana Vreeland, sie ließ uns unglaublich viel Freiheit.

Zum Beispiel?

Ich konnte sie mitten in der Nacht aus dem Bett klingeln und sagen: »Diana, ich habe eine Idee: Ich will Fotos am Meer im Schilf machen, mit goldenem Schmuck, der durch das Schilf glitzert.« So was fand sie toll! Sie schickte mich in die Schmuckabteilung und sagte, ich solle alles mitnehmen, was mir gefällt. Der Fotograf Franco Rubartelli und ich fuhren dann ans Meer, zu zweit, ohne Assis-

tent, dort machten wir die Bilder – und alles wurde gedruckt. So etwas wäre heute gar nicht mehr möglich! Andersherum konnte es auch passieren, dass Diana Vreeland mich anrief, nur um mir zu erzählen, dass sie gerade das allerschönste Foto von einem Pferd gesehen habe. Dann schwärmte sie mir stundenlang von dieser Mähne vor – »It's maaarvelous!« So redete sie. Über irgendein Bild oder eine bestimmte Farbe konnte Vreeland total ausflippen.

Gleichzeitig galt sie als sehr streng.

Ja, angestellt hätte ich bei ihr nicht sein wollen. Wenn ihr etwas nicht passte, konnte sie ihre Leute ganz schön runterputzen. Vreeland war ja auch berühmt dafür, dass sie – als sie noch Stylistin war, in den vierziger und fünfziger Jahren – morgens im Studio gerne erst mal ein Paar Backpfeifen verteilte, damit den Models ein bisschen das Blut ins Gesicht schoss.

An Veruschka wird Vreeland gefallen haben, dass sie eine Erfindung war.

Das wusste damals niemand – ich habe das nie erzählt.

Vreeland war selbst eine Kunstfigur, die nichts langweiliger fand als die Wahrheit. Sie soll gerne gesagt haben: »Never say what is true – it's too boring.«

Genau so war es. Zu mir sagte sie immer: »Veruschka, never say where you were born.« Sie riet mir, ich solle erzählen, dass ich von der Grenze Polens, Russlands und Deutschlands stamme – das klang viel dramatischer als Ostpreußen.

Veruschka kam also von der Front des Kalten Krieges, und dazu trug sie ausschließlich existenzialistisches Schwarz.

Das ist der Grund, warum ich bei den Fotografen gleich so einen Eindruck hinterließ, dass sie mich nicht mehr vergaßen. In den Sechzigern gab es ja noch keine russischen Models in Amerika. Bei meinen Auftritten schwang also immer alles mit: Osteuropa, der Kommunismus, auch der Mauerbau. Veruschka war eine mysteriöse Figur! Ganz anders war es bei meinem ersten Aufenthalt in New York 1960 gewesen: Da war ich noch einfach Vera aus Deutschland, und niemand interessierte sich für mich.

Die Strategie ›Veruschka‹ ging auf.

Absolut. Als ich 1961 zum zweiten Mal nach Amerika kam, überlegte ich mir genau, wie ich als Veruschka aussehe und wie ich gehe, wie ich einen Raum betrete und was ich auf Fragen antworte. Es wurde ein Spiel daraus: Statt mit meiner Mappe zu allen möglichen Vorstellungsterminen, den sogenannten Go-Sees, zu laufen, ging ich gleich zu den allerbesten Fotografen und fragte sie, wie sie mich in ihren Bildern sehen würden. Warum hätte ich auch Fotos von mir herumschleppen sollen?

oben:
Veruschka 1967, fotografiert von Otfried Schmidt
© Ullstein Bild

»BEI MIR SCHWANG DAS ALLES MIT: OSTEUROPA, KOMMUNISMUS, DER MAUERBAU.«

linke Seite:
»Platinum blonde in light dress«, Peterskirchen 1973, Polaroid, aus der Serie »Mimikry Dress Art« Vera Lehndorff / Holger Trülzsch

unten:
Veruschka mit David Hemmings im Film »Blow Up«, 1967 © Ullstein Bild

Betrachteten Sie Veruschka damals auch als Kunstprojekt? In Hamburg waren Sie zuvor Kunststudentin gewesen – noch als Vera.

Ja, ich habe Malerei studiert. Ich sage öfters, dass ich nie ein typisches Model war. Die Leute bezeichnen mich zwar bis heute als »Germany's First Top Model«, und das werde ich auch bis zu meinem Tod bleiben. Aber eigentlich war ich ein Anti-Model. Mir ging es nie darum, einfach hübsch auszusehen, ich habe im Modeln vielmehr eine Möglichkeit gesehen, zu kommunizieren – und den Leuten etwas richtig Tolles zu zeigen! Ich habe sozusagen mein künstlerisches Gespür in der Mode angewendet und das komplette Gegenteil davon gemacht, was sonst von einem Model verlangt wird: Mund halten, Kleider anziehen und dem Look entsprechen, der gerade gefragt ist.

Sie haben damals fast ausschließlich für Fotos und nur selten auf dem Laufsteg gearbeitet. Im September sind Sie nun wieder bei einer Modenschau gelaufen – für den Designer Giles Deacon bei der London Fashion Week. Wie kam es dazu?

Warum Giles Deacon mich gefragt hat? Irgendwie bin ich eben immer noch in den Köpfen vieler Modeleute drin, mich erstaunt das selbst manchmal. Helmut Newton hat früher immer gesagt: »We all work for the garbage« – früher oder später landen ja alle Modemagazine im Müll. Aber Newton und ich hängen inzwischen im Museum – und an Veruschka erinnert man sich noch heute. Ich bin mit Giles Deacon jedenfalls nicht befreundet oder so. Ich kannte seine Kleider überhaupt nicht, bevor die Anfrage kam. Ich habe ihm auch gesagt, dass ich bei der Show nicht unbedingt wegen ihm mitmache.

Sondern?

Wegen der Tiere. Ich wollte die Aufmerksamkeit nutzen, um denjenigen eine Stimme zu geben, die selbst keine Stimme haben. Tiere sind fühlende Lebewesen, aber wir behandeln sie wie Rohstoff. Immer wenn mir in London jemand ein Mikrofon vor die Nase hielt und Fragen zu meinem angeblichen Comeback stellte, sagte ich also: »No comeback, hier geht es um etwas anderes« – und dann redete ich darüber, wie brutal die Fashion-Industrie Tiere verwertet, wie in den Labors Kosmetikprodukte an ihnen getestet werden und dass das Pelzgeschäft wieder

boomt. Das wollte von den Modeleuten natürlich niemand hören. Aber das war meine einzige Motivation, auf den Catwalk zu gehen.

Wie haben die anderen Models in London auf Sie reagiert?

Die haben sich alle gefreut! Die kennen mich ja alle noch, selbst die ganz jungen Models wissen, wer Veruschka ist. Einige von ihnen hatte ich auch schon mal getroffen, Stella Tennant zum Beispiel. Mit ihr habe ich vor ein paar Jahren eine Calvin-Klein-Parfümwerbung gemacht – eines meiner wenigen Commercials, fotografiert von Steven Meisel. Ansonsten muss ich aber sagen, dass ich mit der Giles-Deacon-Schau ziemlich unzufrieden war.

Warum das?

Das Make-up hat mir nicht gefallen. Wir hatten vorher zwar genau besprochen, wie ich mein Make-up haben will, aber im letzten Moment fummelten sie mir dann doch noch im Gesicht herum. Aber wenn ich mich schon auf so etwas einlasse, dann will ich wenigstens nicht konventionell und langweilig aussehen. Außerdem war das Licht grausam. Neonlicht von oben – das ist tödlich! Sie fragten ja zu Beginn, was Schönheit ausmacht: Licht ist alles – es macht einen schön, und es macht einen hässlich. Wäre ich Designer, würde ich bei einer Show immer als erstes fragen: Wer macht das Licht? Denn dasselbe Kleid kann im richtigen Licht aufblühen, während es im kältesten Neonlicht nur trostlos aussieht. Aber was soll das Gerede – es war ja nur eine Modenschau und alle fanden es super.

Sie haben schon gegen Ende der sechziger Jahre begonnen, sich von der Mode und der Magazinfotografie zu lösen und setzen sich seitdem vor allem selbst in Szene. Aus den zusammen mit dem Fotografen Andreas Hubertus Ilse für die Serie »Veruschka Self-Portraits« entstandenen Fotos ist nun eines als Cover für »Mimikry« verwendet worden, das gemeinsame Album von Blixa Bargeld und Carsten Nicolai.

Ja, dieses Bild heißt »Wall Street Spider«. Ich kenne Blixa schon lange, seit den achtziger Jahren, als er noch ganz blond und schmal war. Er ist ein sehr guter Freund von mir, Carsten ebenfalls, ich schätze beide als Künstler sehr. Ich fand auch Blixas Musik und die Einstürzenden Neubauten immer toll. Als ich noch in New York lebte, ging ich immer hin, wenn die Neubauten zu Konzerten kamen. Ich habe mich deswegen sehr gefreut, als Blixa mit Carsten auf mich zukam und nach dem Bild fragte. Ich habe sogar zu einem ihrer Stücke, »Katze«, ein paar Katzengeräusche beigesteuert, und als sie letztens im Berghain gespielt haben, bin ich für eine kleine ›Cat Conversation‹ mit Blixa auf die Bühne gekommen. In einem anderen Stück des Albums hört man einen Satz aus einem Interview, das Blixa mit mir aufgenommen hat. Da sage ich: »They say you can do it all in Photoshop!« – und danach folgt ein ganz dreckiges Lachen von mir.

Auf besagtem Foto »Wall Street Spider« kriechen Sie als Spinne eine völlig leergefegte Wall Street entlang – ist das Foto in Photoshop entstanden?

Nein, eben nicht! Andreas Hubertus Ilse und ich haben es in den Neunzigern an einem Sonntagmorgen gemacht, denn wir gingen davon aus, dass die Wall Street dann am leersten wäre. Als wir dorthin kamen, war die gesamte Straße abgesperrt, kein einziger Mensch in Sicht, und alles war blitzblank – als hätte jemand die Straße mit dem Staubsauer gereinigt. Es sollte dort gerade ein japanischer Werbespot gedreht werden. Da fragten wir, ob wir vorher noch ganz schnell ein Foto machen könnten. So ist das Bild entstanden. Ein Wahnsinnsglück! Heute hat das Bild, durch die Krise, die es in den Neunzigern ja noch nicht gab, auch eine ganz andere Bedeutung bekommen.

»LICHT IST ALLES: ES MACHT EINEN SCHÖN, ODER ES MACHT EINEN HÄSSLICH.«

linke Seite:
Foto aus der Serie »Veruschka«
Steven Kohlstock, 2009

Für ein anderes der »Veruschka Self-Portraits« sind Sie 1996 in die Rolle des »First Black President« geschlüpft – dreizehn Jahre vor Obama. Und in den siebziger und achtziger Jahren haben Sie sich in Kooperation mit dem Maler und Fotografen Holger Trülzsch sogar in Pflanzen oder Steine verwandelt, mittels Body-Painting. Könnte man Mimi-

kry als das Thema Ihres Lebens bezeichnen?

Das könnte man tatsächlich sagen. Schon in den Sechzigern, als ich meine Shootings für Vogue gemacht habe, war auf den Fotos ja nie einfach Veruschka zu sehen. Abgesehen davon, dass Veruschka bereits eine Figur war, versuchte ich mich in diesen Situationen jeweils noch in eine andere Person zu verwandeln. Ich stellte mich doch nicht vor die Kamera, um immer dieselbe zu sein, sondern gerade, um eine andere zu werden – oder etwas anderes. Ich ließ mich also von Marilyn Monroe inspirieren, oder von Brigitte Bardot, oder davon, wie Ursula Andress als Bond-Girl aus dem Meer steigt. Später kamen als Inspiration Tiere hinzu, oder Pflanzen, oder eben – in intensiver Auseinandersetzung mit der Körperbemalung zusammen mit dem Künstler Holger Trülzsch – die Faszination, als Stein ganz im Hindergrund zu verschwinden.

Susan Sontag schrieb 1986 in einem Essay zu Ihren Body-Painting-Porträts »Transfigurations«, Sie seien auf der Flucht vor Ihrer eigenen Schönheit gewesen...

Nun gut, das war eben Susan Sontags eigene Interpretation. Ich würde nicht sagen, dass ich auf der Flucht vor meiner Schönheit war. Aber vielleicht stimmt es, dass ich einen Ausweg suchte, um nicht immer in mir gefangen zu sein. In diesem Zusammenhang muss ich immer an meine Mutter denken, die sehr schön war. Sie ist in dem kürzlich erschienenen Buch über meine Eltern zu sehen, die ihr Leben im Widerstand gegen die NS-Diktatur Hitlers eingesetzt haben.

Ihr Vater Heinrich Graf von Lehndorff gehörte zum engen Kreis derjenigen, die das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 planten, er wurde im September 1944 hingerichtet.

Ja, und meine Mutter kam ins Gefängnis. Dort bekam sie ihr viertes Kund, und danach steckte man sie ins Arbeitslager. Antje Vollmer hat dieses Buch über das Schicksal meiner Eltern geschrieben, »Doppelleben«, es verkauft sich sehr gut. Und da wir ja eben über Schönheit sprachen: Ich habe in meinem Leben immer wieder gehört, dass Menschen, die meine Mutter kannten, sagten: »Vera ist ganz hübsch – aber ihre Mutter, die war eine wirkliche Schönheit.«

Sind Sie eigentlich schon einmal gefragt worden, im Fernsehen als Ehrenjurorin bei einer Model-Castingshow mitzumachen? Ihre Kollegin Twiggy war in der Jury von »America's Next Top Model«, und die Moderatorin Tyra Banks erzählt den jungen Wettbewerberinnen gerne von Veruschka ...

Ich bin tatsächlich schon dreimal gefragt worden, aber nach der dritten Absage haben sie hoffentlich endlich verstanden, dass ich für so etwas nicht zur Verfügung stehe. Ich halte Model-Castingshows für furchtbar. Sicher, ich könnte den Mädchen viele Tipps geben. Ich würde ihnen vor allem raten, alles sofort wieder zu vergessen, was sie in der Sendung beigebracht bekommen und stattdessen das Gegenteil zu machen. Das Problem an diesen Shows ist ja, dass dort der Standard mehr betont wird als das Eigene der Models. Sämtliche Individualität wird den Mädchen ausgetrieben. Außerdem müssen sie immer zum Heulen gebracht werden. Schrecklich unnötig.

oben:
»President ... For The Future (Yet ... nobody will believe that one day I'm gonna be the President of the United States of America)«
New York, Herbst 1996
aus der Serie »Veruschka Self-Portraits«, N.Y. 1994-99
performt von Vera Lehndorff
fotografiert von Andreas Hubertus Ilse

»DAS MODEL DER ZUKUNFT MUSS BEIM SHOOTING GAR NICHT SELBST AUFTAUCHEN.«

rechte Seite:
»Wall Street Spider (Attention! This is no exercise)«
New York, Herbst 1996
aus der Serie »Veruschka Self-Portraits«, N.Y. 1994-99
performt von Vera Lehndorff
fotografiert von Andreas Hubertus Ilse

unten:
Veruschka with arms akimbo, circa 1968
© Hulton Archive / Getty Images

Was würden Sie anders machen?

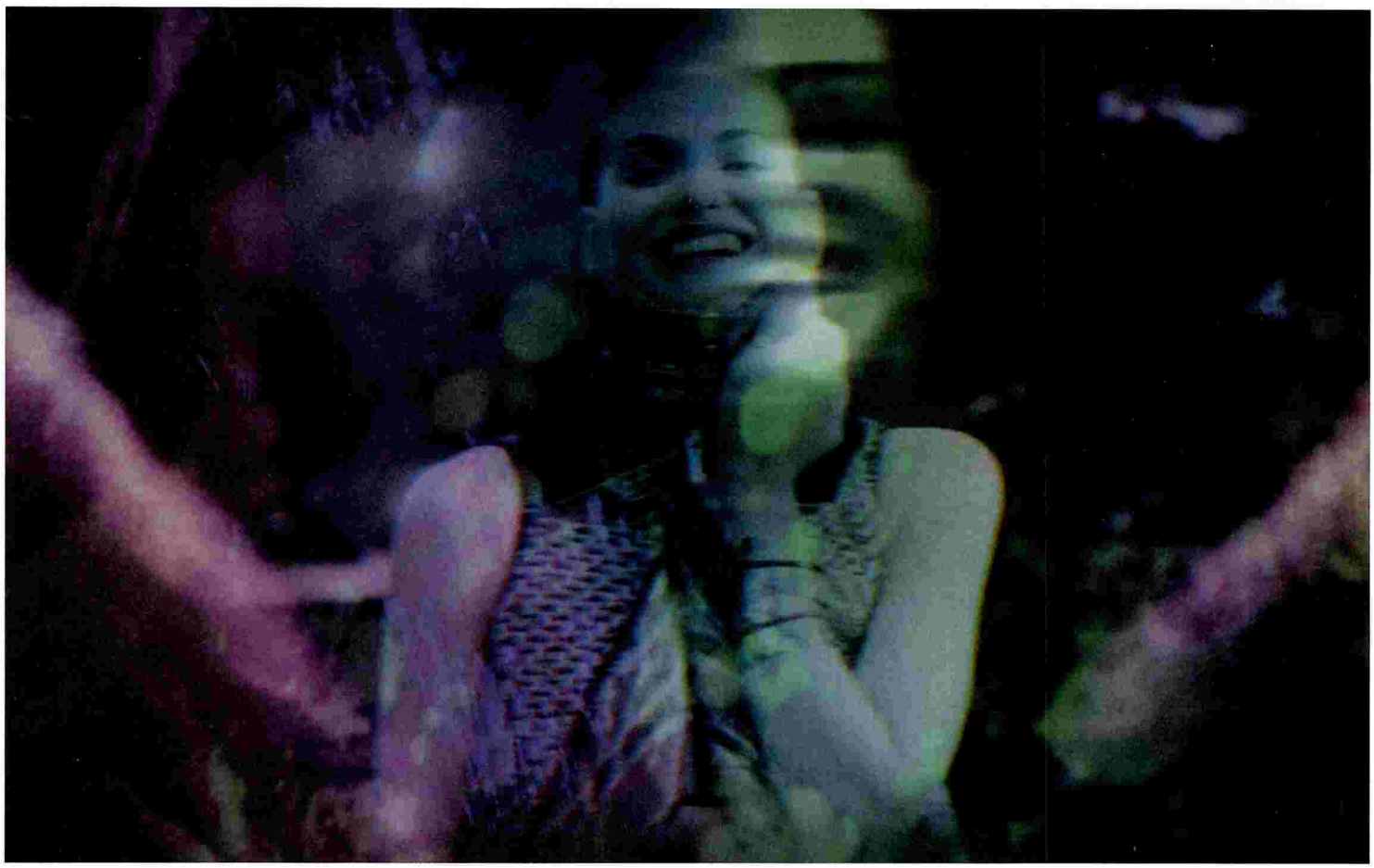
Erstmal würde ich den Mädchen sagen: Seht es als Geschäft, denkt ruhig ans Geld. Denn heute ist man als Model ja ganz schnell wieder raus aus dem Business, mit Anfang 20 ist die Karriere schon zu Ende – da fing meine erst an! Abgesehen davon würde ich auf die ganze Schikane verzichten. Ich würde den Mädchen nicht beibringen, wie sie zu laufen haben, sondern würde sie erstmal so laufen lassen, wie sie es selbst schön finden. Und ich würde sie fragen, was sie an ihrem Gesicht stark finden – um dann zu schauen, wie man diese Stärke noch betonen kann. Denn meiner Meinung nach unterscheiden sich die jungen Models heute nicht genug voneinander. Sicher, Kate Moss erkenne ich noch, und auch ein oder zwei von den aktuellen deutschen Models. Aber ansonsten sind sie alle sehr stereotyp geworden. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass immer so stark retuschiert wird. Ich frage mich: Wenn die Gesichter ohnehin alle nachbearbeitet werden, warum nimmt man dann nicht gleich einen digitalen Prototyp?

Sie meinen, das Model der Zukunft wird gar nicht mehr vor der Kamera stehen?

Darauf scheint es hinauszulaufen. Irgendwann wird es vermutlich so sein, dass man als Kunde zu einer Agentur geht und dafür bezahlt, dass man das Aussehen eines bestimmten Models benutzen und nach Belieben bearbeiten darf. Das Model selbst muss beim Shooting gar nicht mehr auftauchen, denn es hat schon ein bestimmtes Repertoire an typischen Posen und Bewegungen in Form digitaler Bilder weggegeben, die dann direkt in Photoshop zusammengebaut werden. Wenn Persönlichkeiten schon nicht mehr gefragt sind, ist das für das Model so auch viel praktischer, denn schon heute heißt es bei Shootings ja immer: »No problem – den Kopf können wir später noch versetzen.« Warum sollte man sich da vor der Kamera überhaupt noch anstrengen?

VORDERGRÜNDIG IM DIENST DER LABELS

Kenneth Anger & Missoni / Robert Longo & Bottega Veneta



TEXT: ESTHER BUSS **FILMSTILLS:** © 2010 MISSONI

Modehäuser setzen auf Kunst als Werbemaßnahme: Kenneth Anger hat Familie Missoni für deren aktuelle Herbst/Winter-Kampagne gefilmt, Robert Longo hat für Bottega Veneta fotografiert. Die Künstler zitieren sich selbst – bringen aber auch den Kunstcharakter in der Mode zum Tragen.

Als Kenneth Anger im Frühjahr 2009 einen Vortrag über Aleister Crowley und das Okkulte im Hammer Museum in Los Angeles hielt, trug er zu einer flamingofarbenen Hose einen ausgeleierten Strickpullover im Collegestil. Auf der Vorderseite stand in großen diagonalen Lettern sein Nachname. ANGER sah einfach toll aus.

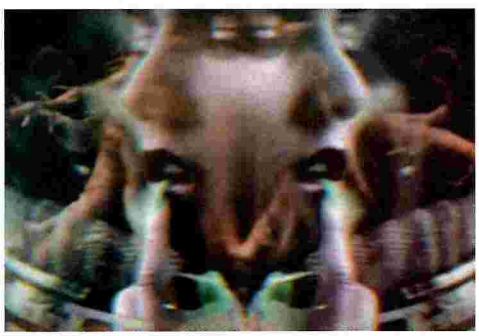
Seit den 1940er Jahren verbindet der inzwischen 83-jährige Avantgardefilmemacher die queere Ikonografie von Fetisch und Camp mit dem eskapistischen Glamour des alten Hollywood und der Ästhetik des Okkulten. Dabei zeugen Werke wie »Inauguration of the Pleasure Dome« (1954) oder »Scorpio Rising« (1963) von einem außergewöhnlichen Gespür für Stil – Kleidung war bei Anger schon immer mit einer bestimmten Haltung verbunden, mit einem begehrenden oder gar fetischistischen Verhältnis. »Puce Moment« (1945) etwa beginnt mit einer Abfolge von Kleidern, die sich mal gleitend, mal tanzend in Close-Ups auf die Kamera zubewegen – eine Choreografie von Farben, Mustern und schimmernden Stoffen. Mit Mode hatte das allerdings nichts zu tun. Die Verwirrung war daher groß, als es vor einigen Monaten plötzlich einen ›echten‹ Fashionfilm von Anger zu sehen gab – das für seine Strickkollektionen bekannte italienische Modehaus Missoni hatte die Under-

groundikone für einen Kampagnenfilm der aktuellen Herbst/Winterkollektion engagiert. Nachdem er erstmals auf der Website der italienischen Vogue gezeigt wurde, verbreitete sich der Film auf unzähligen Modeblogs und entfachte beim Publikum Begeisterung, Irritation und moralische Entrüstung. Dass Modelabels für Shopgestaltungen, limitierte Entwürfe, Modenschauen und Anzeigenkampagnen Künstler verpflichten und sich damit einen Distinktionsgewinn verschaffen, ist heute zwar kaum mehr eine Sensationsmeldung. Doch die Kooperation zwischen Avantgardefilm und High Fashion hat es bisher noch nicht gegeben.

Auch wenn der Film von einigen Strickfanatikern bemängelt wurde, weil er der Mode nur eine marginale Rolle zugesteht, bedeutet der Deal für Missoni zweifellos den größten Coup in ihrer PR-Geschichte. Was Anger davon hat, ist ebenfalls klar. Bekanntlich kann der Filmemacher seit Jahren keine größeren Projekte realisieren; das Budget reicht gerade mal für seine nur wenige Minuten langen »cine-poems«. Nur durch den kommerziellen Erfolg von »Hollywood Babylon«, seiner 1959 publizierten Sittenchronik der Filmindustrie, konnte er seine legendären Arbeiten überhaupt finanzieren. Als Belanglosigkeit lässt sich »Missoni« – unter diesem Titel taucht der Film nun in Angers Filmografie auf – aber dennoch nicht abtun. Im Gegenteil: Der Werbeclip trägt so unverkennbar seinen ›signature style‹, dass man ihn als das betrachten will, was er tatsächlich ist – »a film by Kenneth Anger«, wie es im Abspann in teufelsroter Farbe geschrieben steht.

Bei näherer Betrachtung erscheint die Allianz von Missoni und Anger also keineswegs kurios, sondern geradezu sinnvoll. Schon Juergen Tellers Anzeigenfotos, auf denen man die Großfamilie Missoni auf dem heimischen Sofa herumlungern sah, hoben die in dem Modehaus verborgene Exzentrik hervor – die Verbindung von Familiensippschaft und der Überfülle an Zick-Zack-Strick wirkte überspannt, fast übergeschnappt. In Angers Film überlagern sich projizierte Bilder, zerkratztes Zelluloid, Lichtreflexe, leuchtende Farben und kaleidoskopartige Effekte. Von der Mode sieht man tatsächlich wenig, wenn auch die Textur mehrschichtiger Bilder extrem ›stofflich‹ anmutet und den Charakter der flirrenden Missoni-Muster übersetzt. Zwar wirkt der Film im Grunde wie eine rein dekorative Kopie Angers psychedelischer Arbeiten, doch da er die Referenzen zum eigenen Werk mittransportiert, ergeben sich amüsante Subtexte. Denn wenn Anger die elf Missonis als eine eingeschworene, kultische Gemeinschaft zeigt – in einer Mischung aus exaltiertem Tanz, Drogentrip und Teufelsanbetung –, zeichnet er dadurch ein ebenso karikierendes wie pointiertes Bild der Binnenstrukturen einer Mode-Dynastie.

»Missoni« gehört zu dem ›Genre‹ von Werbefilmen, die im Grunde nur auf sich selbst bzw. auf ihren Autor verweisen und sich nur vordergründig in den Dienst eines Labels stellen. Weder wird die Aufmerksamkeit auf den unverkennbaren Stil eines Couturehauses gelenkt – was beispielsweise bei jeder Werbung für Chanel der Fall ist –, noch auf die Aura eines ›Starmodels‹, wie in dem Film des Fotografen Ryan McGinley für Pringle of Scotland, der ganz auf die Anziehungskraft der Filmikone Tilda Swinton fixiert ist.



Die Werbung ist letztlich Hommage an die eigene Arbeit

Angers Missoni-Film ist nichts anderes als seine Signatur im Feld der Mode.

Auch Robert Longos Anzeigenfotos für die Herbst/Winterkollektion des italienischen Labels Bottega Veneta ist vor allem ein Selbstzitat. Wenn in der Vergangenheit bereits renommierte Künstler wie Nan Goldin oder Sam Taylor-Wood das Werbeportfolio der Marke in ihrer jeweils eigenen Handschrift gestaltet haben, so waren es doch immer Modefotos, nicht mehr und nicht weniger. Im Unterschied zu seinen Vorgängern hat Robert Longo nun eine Coverversion seines berühmtesten Werks gemacht, nämlich »Men in the Cities« – eine Serie überlebensgroßer Zeichnungen, die zwischen 1977 und 1983 entstanden. Die Arbeit zeigt korrekt gekleidete Geschäftsmänner – später auch Frauen –, die sich verrenken, straucheln, zusammenzucken. Anfangs dienten Bilder aus Magazinen oder auch Filmstills als Vorlagen, später setzte Longo Freunde und Bekannte als Modelle ein. Auf dem Dach seines Lofts bewarf er sie mit Tennisbällen und fotografierte, wie sie ihnen auszuweichen versuchen. Mit den schwarzen Silhouetten der Businessmänner hatte Longo den Geist der 1980er Jahre perfekt getroffen: New Wave, Yuppietum, New York, eine für das Jahrzehnt typische Coolness. Dass die Arbeit die Ursache der Strauchelbewegungen einer übergeordneten, mysteriösen Macht zuordnete, war Anlass für zahlreiche zeitdiagnostische Interpretationen. So wurde der Tanz der aus der Kontrolle geratenen Anzugtypen nicht nur als Kommentar zur kapitalistischen Kultur ihrer Zeit gelesen, sondern als eine Art prophetischer Ausblick auf die Reagan-Ära. Nach dem Ausbruch der Finanzkrise wurde Longos Arbeit erneute Aktualität zugeschrieben.

Dabei hat die grafische Silhouette strauchelnder Figuren schon vor einiger Zeit ein Comeback erlebt. So tauchte sie etwa in der Apple-Werbung für den iPod auf – als Sinnbild für die Euphorie in der modernen Kommunikationskultur. Auch der Vorspann zur US-Fernsehserie »Mad Men«, in dem ein Businessmann im freien Fall zwischen Anzeigenwerbung und Hochhäuserfassaden zu sehen ist, scheint von Longos ikonischer Arbeit inspiriert. Außerdem zeigte Lanvin in den von Steven Meisel fotografierten Anzeigen für die Sommerkollektion 2010 sich krümmende Models.

Longo verteidigt mit den Anzeigen für Bottega Veneta also sein Copyright, behauptet sich als ›originärer Autor‹ dieser Ikonografie. Seine Fotos, die ebenso cool, dramatisch und elegant wirken wie ihre Vorlage, sind letztendlich eine Hommage an die eigene Arbeit. Zwar relativiert er ein Stück weit ihre emblematische Qualität, indem er die mit Bedeutung aufgeladenen Geschäftsmänner durch Handtaschen schwingende Models ersetzt. Doch schließlich ist ihm mit dem Bild der aus der Balance geratenen Figur ein Klassiker gelungen, der in seinem jeweiligen Kontext vollständig aufgeht. Longo ersetzt die perfekte Pose des erstarrten Modelkörpers durch eine stilisierte Form des Kontrollverlusts. Denn die Körper werden in einem Moment festgehalten, der offen lässt, ob sie sich im Zustand der Ekstase oder des Kollabierens befinden, ob sie springen oder stürzen – ein Bild, das auch im Feld der Mode ambivalent bleibt.

»Teenage Room« 2009
Installationsansicht (Venedig Biennale, Dänischer und Nordischer Pavillon)
Courtesy: Galerie Neu, Berlin

BEVOR SIE EINEN FERTIG MACHT

Klara Lidén

Aus der Produktion von Ungehörigkeit wird bei Klara Lidén Kunst. Die gebürtige Schwedin, die seit 2003 mit Performances, Installationen und Videos arbeitet, schleppt Trash von der Straße in institutionelle Räume und setzt ihren eigenen Körper als Fehlerquelle ein. Ob ihr Werk eine politische Seite hat, lässt sich aber nur aus ihren schriftlichen Statements erahnen – Interviews gibt Lidén keine. Bis Ende Januar läuft ihre Ausstellung »Rumpfflächen und Plündererbanden« im Bonner Kunstverein, Anfang Oktober wurde sie zudem für den Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2011 nominiert.

TEXT: KITO NEDO

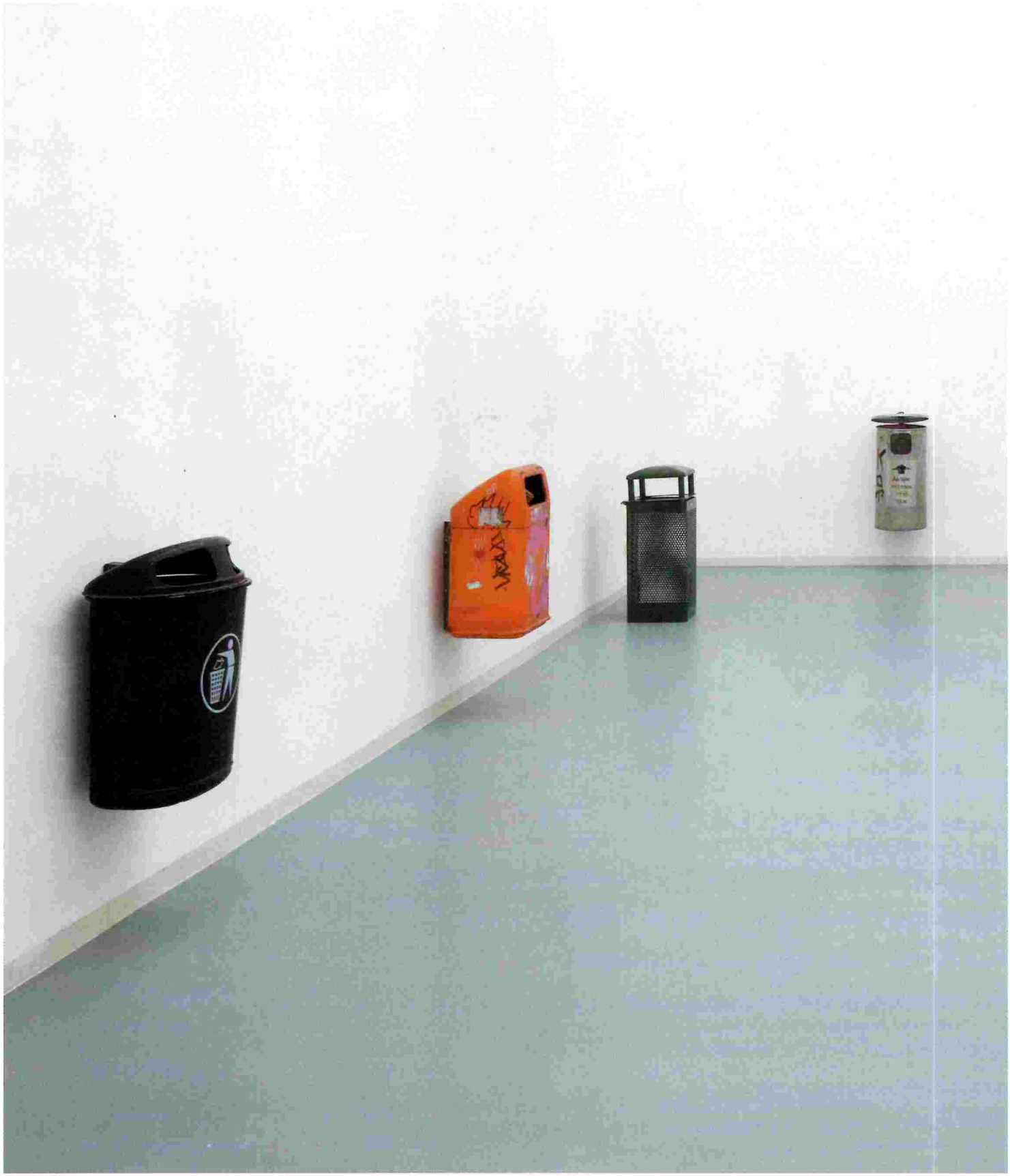
Aus dem Jahr 2005 gibt es von Klara Lidén ein sehr schönes Selbstbildnis. »Self Portrait with the Keys to the City« zeigt die 1979 in Stockholm geborene Künstlerin unter grau verhangenem Himmel auf einem schmalen Streifen zwischen Bahngleisen und Straße in stolzer Pose. Ihr Gesicht ist seitlich geneigt, den Schirm der Basecap hat sie tief in die Stirn gezogen. Dafür präsentiert sie mit ausgebreiteten Armen um so bereitwilliger, was sie die »Schlüssel zur Stadt« nennt: Sortiert wie auf einer Werkzeugleiste eines Schlossers hängen in der Innenseite ihres Trenchcoats eine Kombizange, eine Stabtaschenlampe, Bolzenschneider, Nagelbohrer, Hebeleisen und Vierkantschlüssel.

Braucht man diese Dinge tatsächlich, um sich die Stadt anzueignen? Die Botschaft des Bildes ist widersprüchlich. Nicht bedrohlich wirkt die Haltung, sondern eher wie eine kalkuliert-anachronistische Setzung: als ein Moment, wie herausgefallen aus einer Zeit, als sich etwa die Einstürzenden Neubauten noch vor dem Berliner Olympiastadion mit ihren zusammengeklauten Baugeräten als Anti-Architektur-Strategen fotografieren ließen.

Wie man mit Architektur fertig wird, bevor sie einen fertig macht: In dieser Art von Wesensverwandtschaft ließe sich auch das künstlerische Vorgehen Lidéns beschreiben. Es ist ein narrativer Strang, der sich durch die kurzen Filme, Installationen und Aktionen der Künstlerin zieht. Tatsächlich studierte Lidén in der ersten Hälfte der Nullerjahre in Stockholm und in Berlin Kunst und Architektur, bevor sie sich ausschließlich mit der Kunstproduktion beschäftigte.

Lidéns Praxis kommt ganz ohne elaborierte Pamphlete aus. Lieber rennt sie ganz direkt gegen architektonische Strukturen an, die Opportunismus erzwingen, um das Funktionieren von Urbanität zu gewährleisten. Die Künstlerin, die Journalisten gegenüber grundsätzlich schweigt, inszeniert sich als Hooligan, als lebende Fehlerquelle in der

»Untitled (Back Room)« 2007
Courtesy: Galerie Neu, Berlin
Foto: Gunter Lepkowski



»Rumpfflächen und Plündererbanden« 2010
Installation aus 10 Mülltonnen (Detail)
Installationsansicht (blauorange – Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken 2010, Bonner Kunstverein)
Foto: Simon Vogel, Köln
Courtesy: Klara Lidén

»Self Portrait with the Keys of the City« 2005
Courtesy: Klara Lidén / Galerie Neu, Berlin / Reena Spaulings Fine Art, New York

städtischen Raumproduktion: Sie klettert an Säulen hinauf, zerdrischt mit einer Eisenstange ein Fahrrad, tanzt in der U-Bahn, bricht in einer öffentlichen Toilette dramatisch zusammen oder lässt sich mit ihrer Schwester Hanna Lidén, die ebenfalls Künstlerin ist, ein angeschrägtes Flachdach hinunterkullern. In einem Statement, das Klara Lidén in der Monografie »Klara. Non-solo show, Non-group show« über ihre Arbeit verbreitet, beschreibt sie ihr Programm so: »Nutzung bedeutet – zumeist –, Materialien oder Räume aus den ihnen zugeschriebenen Funktionen umzuleiten und Wege zu erfinden, wie man diese Dinge wieder ungehörig machen kann.«

Die Künstlerin kennt also das planerische Ideal, das der Historiker Michel de Certeau die »Erzeugung eines sauberen Raumes« nannte: »Die rationale Organisation muss alle physischen, geistigen oder politischen Verunreinigungen unterdrücken, die sie kompromittieren könnten.« Und deshalb bedeutet künstlerische Arbeit im Sinne Lidéns eben die Produktion von Ungehörigkeit gegen jene diskreten, automatischen Unterdrückungen, die Freisetzung jener gefürchteten irrationalen Verunreinigungen (die man aber bitte nicht mit Verschmutzung oder Vermüllung verwechseln sollte): »Ein Teil von mir ist diese armselige Architektin, die sich mit Fragestellungen zu existierenden Strukturen in der Stadt auseinandersetzt, und ein Teil von mir ist diese Amateurtänzerin oder Performerin, die der Tätigkeit des Bauens das rhythmische Konzept zurückgeben und sich die gebaute Umwelt wieder aneignen will« – auch dies ein Satz aus Lidéns Statement.

Weil die Erfüllung des rational-planerischen Ideals auf den Körper des Menschen

im städtischen Raum gerichtet ist, ist ebendieser Körper auch das Mittel zu dessen Kompromittierung. Aus dem In- und Gegeneinander von Körper und Gegend, dem Zuwiderlaufen im Regelwerk der Stadt macht Lidén Kunst. So zeigt etwa ihr Film »Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)« von 2008 die Künstlerin in nächtlichen Szenen an verschiedenen, nicht genau bestimmbaren Orten in Lower Manhattan den berühmten Michael-Jackson-Tanz aufführen. Das Pop-Zitat wird aus den dafür vorgesehenen Unterhaltungs-Räumen in die öffentliche Sphäre verfrachtet, als Mittel der Fortbewegung, wie auch des Stillstands. Wie fände man das selbst, wenn man auf dem nächtlichen Heimweg einem solchen Michael-Jackson-Double begegnen würde, wenn die Straßenlichter plötzlich zu Bühnenlicht mutieren?

Im Grunde radikalisiert Lidén mit ihrer Moonwalk-Version einen Aspekt, der im Konzept von Straße sowieso schlummert: Dieser Raum kann eben mehr sein als eine Strecke, die zwischen zwei Orten liegt. Vielleicht muss die Straße sogar eine – wie Henri Lefèbvre es nennt – »Bühne des Augenblicks« sein, auf der Schauspiel, Zuschauer und Akteure in eins fallen. Dies ist gemäß Lefèbvre eine notwendige Bedingung, damit die urbane Struktur tatsächlich zu Stadt wird: »Hier ist Bewegung; die Straße ist der Schmelztiegel, der das Stadtleben erst schafft und ohne den nichts wäre als Trennung, gewollte und erstarrte Isolierung.« Diesbezüglich herrscht jedoch bis heute kein Konsens unter Architekten, Stadtplanern und Politikern. Aber der Charakter einer Straße, so Lidéns künstlerisches Kalkül, hängt eben immer auch von der Art ihrer Nutzung und Um-Nutzung ab. Ganz neu ist dieser Gedanke in der zeitgenössischen Kunst freilich nicht, denkt man etwa an Francis Alÿs, der 1997 für die Video-Performance »Paradox of Praxis« einen schmelzenden Eisblock so lange durch die Straßen von Mexico-Stadt schob, bis am Ende nur noch ein feuchter Fleck übrigblieb.

Trotzdem könnte man fragen: Verfolgt Lidén vielleicht gar kein rein ästhetisches, sondern ein politisch-aktionistisches Programm? Durch ihr demonstratives Schweigen gegenüber Journalisten lässt sie das offen und betont den spielerischen Aspekt ihrer künstlerischen Aktionen: »Die Frage, wie man sich privatisierten Stadtraum wieder aneignet«, so Lidén in ihrem Statement, »beginnt irgendwie immer mit dem Körper, damit, wie er sich bewegt, die zeitlichen Begrenzungen, denen er ausgesetzt ist, wenn er zur Arbeit geht oder in der Arbeit Freiräume eröffnet. Das ist wie ein Spiel, in dem man lieber nicht entscheidet, was Arbeit ist und was keine, was nützlich ist beim Bauen und was nicht.« Wo beginnt also dieses Spiel, wo endet es? Die Faszination für das Unberechenbare, für parallele und/oder parasitäre Strukturen scheint in ihrer Arbeit immer wieder durch. Man muss sich bereithalten für den Moment, in dem es passiert – so wie beim alternativen Gratis-Postdienst, den Lidén um 2002/2003 für die Dauer eines Jahres in Stockholm realisierte. Da wusste man nicht, wann die aufgegebene Botschaft beim Adressaten eintreffen würde und was sich alles auf dem Weg von hier nach da ergeben könnte. »Bajki (Post)« bestand aus einem weiß gestrichenen Standard-Briefkasten, der in einer obskuren Ecke Stockholms herumstand. Um die ihr über den Briefkasten anvertrauten Briefe zuzustellen, bewegte sich Lidén per Anhalter durch Schweden, die Zustellzeit für Briefe ins Ausland zog sich über mehrere Monate. Die Etablierung eines parallelen Post-Systems klingt wie eine Idee aus dem frühen Pynchon-Roman »The Crying of Lot 49«, in dem eine Geheimorganisation in Konkurrenz zum Post-Monopol der U.S.-Post ein eigenständiges Kommunikationsnetz betreibt, dessen Erkennungszeichen ein gedämpftes Posthorn ist.

»DAS IST WIE EIN SPIEL, IN DEM MAN LIEBER NICHT ENTSCHEIDET, WAS ARBEIT IST UND WAS KEINE.«

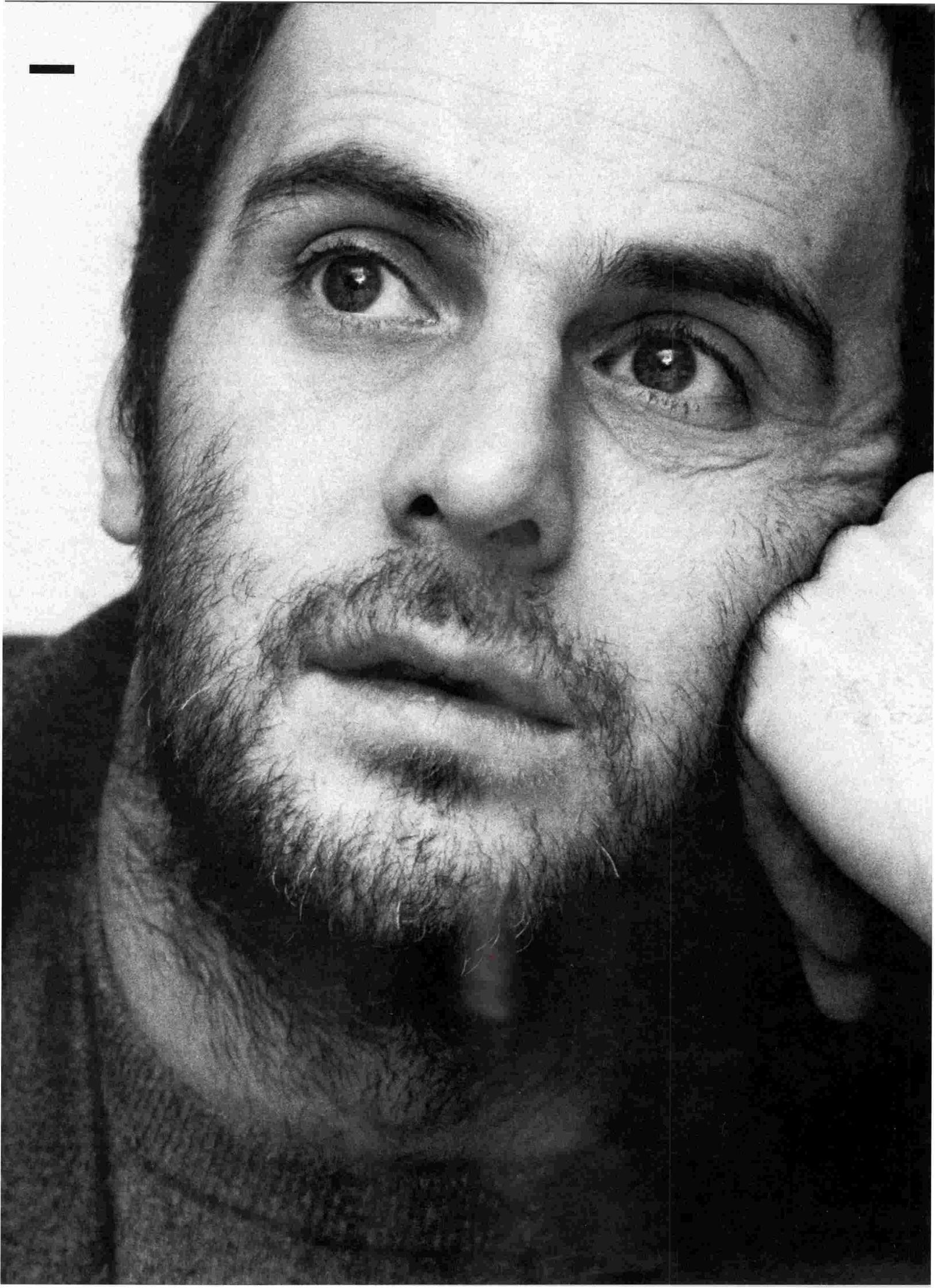
Anscheinend gibt es bei Lidén eine Schwäche für derartige öffentliche Grundversorgungs-Einrichtungen wie die Post oder die Müllabfuhr, ebenso wie für Baustellen-Ausstattungen: Wie anders lässt sich etwa die Installation in der aktuellen Lidén-Ausstellung im Bonner Kunstverein aus zehn verschiedenen Abfallbehältern erklären, die sie in Städten wie New York, Stockholm, Zürich einsammelte oder einsammeln ließ, um sie anschließend nach Bonn zu bringen? Die Lust an der Kombination von Trashigkeit und Räumen gehört zu den immer wiederkehrenden Motiven in Lidéns Kunst, sie ist Teil ihres Spiels mit den Institutionen, mit denen sie arbeitet: Museen, Messen, Biennalen und Galerien. Damit berührt sie die Tatsache, dass Räume ihre Bedeutung durch soziale Vereinbarungen erhalten, welche durch entsprechende Benutzung immer wieder aufs Neue bestätigt wird. Wenn Lidén Außenraum-konnotierte Gegenstände in die Ausstellungshallen bringt – wie eben Mülleimer in Bonn oder gefaltete und übereinandergestapelte kommerzielle Straßenposter, mit denen sie kürzlich einen Ausstellungsraum im Pariser Jeu de Paume blockierte –, dann greift sie sowohl die soziale Übereinkunft, wie auch die beglaubigte Nutzung jener Räume an, ohne freilich ihre Funktion komplett zu negieren.

Also bleibt es doch Kunst, obwohl die Schwedin mit ihren Aktivitäten die ungeschriebenen Regeln in Zweifel zieht. Zum Beispiel mit dem »Teenage Room« – dem »Jugendzimmer«, das Lidén 2009 auf Einladung zur Großinstallation ihrer beiden Kollegen Elmgreen & Dragset auf der 53. Venedig Biennale für den Nordischen Pavillon beisteuerte. Neben der Tür, die man öffnen musste, um den Raum zu betreten, installierte die Künstlerin ein Beil, das an einem Seil und einem einfachen Zugmechanismus befestigt war und nach oben schnellte, sobald sich die Tür öffnete. Der Raum selber glich einem Desaster und sah so gar nicht nach dem Kinderzimmer eines reichen Sammlerhaushalts aus, das Elmgreen & Dragset zum großen Thema ihrer Biennale-Konzeption gemacht hatten. Die Doppelstockbett-artige Möbelkonstruktion war aus Obststiegen und Transportpaletten montiert, anschließend war ihr mit schwarzer Sprayfarbe ein verkohltes Aussehen gegeben worden. Eine kleine Luke führte hinaus in die Giardini – als Fluchtweg aus dem unheimlichen Interieur. Denn das Spiel, das Lidén meint, das findet nicht in Kinderzimmern statt, sondern draußen in den Straßen der Städte. Die Schlüssel dafür, die hat sie dabei.

»Klara Lidén: Rumpfflächen und Plündererbanden«
Bonner Kunstverein, Hochstadenring 22, 53119 Bonn, bis 30. Januar 2011, www.bonnerkunstverein.de

»Klara Lidén« *Hrsg. S. O'Brien, T. Hahr, M. Larner, 104 S. mit 76 farbigen Abb., Verlag der Buchhandlung Walther König 2010/11*

»Klara: Non-solo show, Non-group show«
Hrsg. E. Arakawa, N. Gambaroff, N. Mauss, N. Schultz, 236 S. mit 200 s/w-Abb., Kunsthalle Zürich 2009/10



EINE NUTTE MIT KALTEM BLICK

Thomas Brasch

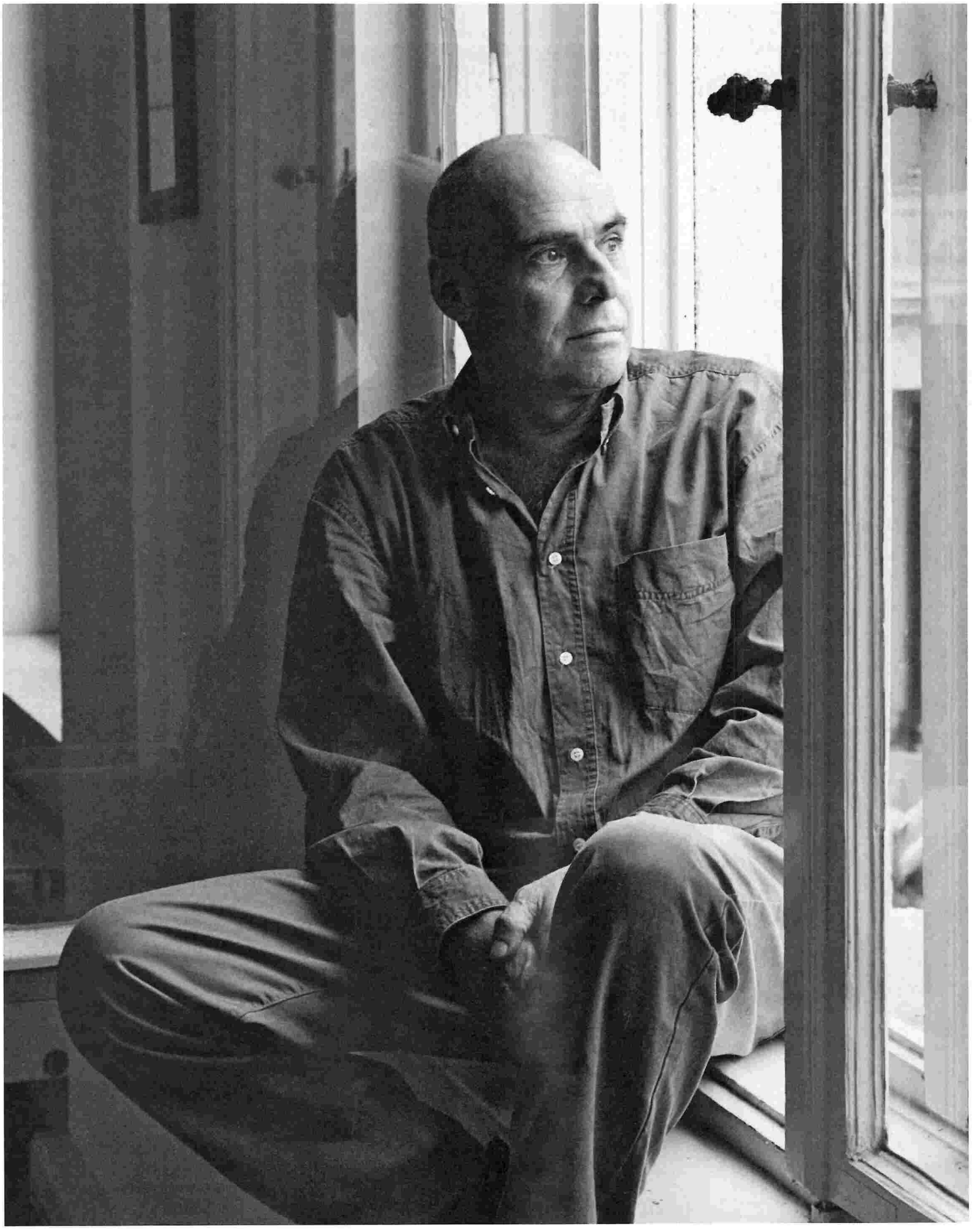
Er war einer der großen deutschen Nachkriegslyriker, Prosaschriftsteller, Dramatiker und Filmregisseure, und trotzdem muss die Erinnerung an den 2001 verstorbenen Thomas Brasch immer wieder wachgerüttelt werden – auch, weil es so schwer ist, diesen Getriebenen und sein Werk als Ganzes zu erfassen. In diesem Jahr entdeckte man zunächst seine Filme neu, und im Herbst veröffentlichte die Autorin Insa Wilke den ersten biografischen Essay zu Braschs bewegtem Leben zwischen DDR und BRD. Für Spex porträtiert Thomas Hübener den Dichter als politisches Wesen, das die Wahrheit in der Multiperspektive suchte.

TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTOS:** ISOLDE OHLBAUM

Thomas Brasch, 1945 als Sohn deutsch-jüdischer Emigranten im Exil geboren, wuchs in der DDR auf. Seine Mutter war Journalistin, sein Vater ein ranghoher Staatsfunktionär im Kulturministerium. Als Neunjähriger wurde er auf die Kadettenschule geschickt, mit Mitte zwanzig verteilte er Flugblätter im Prager Frühling und ging dafür in den Knast, da hatte er bereits diverse Disziplinarmaßnahmen hinter sich. Als ihm schließlich die staatliche Zensur bis hin zum Veröffentlichungsverbot das Arbeiten unmöglich machte, verließ er 1976 das Land und siedelte in die Bundesrepublik über. Seine Freundin, die Schauspielerin und Regisseurin Katharina Thalbach, und deren Tochter Anna begleiteten ihn nach West-Berlin. Brasch hatte Thalbach auf dem 70. Geburtstag der Brecht-Darstellerin Helene Weigel kennengelernt, in einem Interview aus dem Jahr 2008 bezeichnete Thalbach diese Begegnung als schicksalhaft. Auch in der BRD blieb Brasch unbequem; ein rastlos Suchender, der weder Lust hatte, das Klischee des DDR-Dissidenten zu erfüllen, noch als DDR-Hasser taugte. Er war ein politischer Mensch, der vor kaum etwas so große Angst hatte wie vor politischer Vereinnahmung. Regelmäßig saß er dort, wo die Gefahr des sanften Wegdösens am geringsten ist: zwischen allen Stühlen.

Wenn die Lyrik des 20. Jahrhunderts Sätze in interpunktionslose Zeilen zerlegt, dabei aber weder auf Verdichtung noch auf klangliche Wirkungen abzuzielen scheint, stellt sich oft der Eindruck ein, der Dichter habe seine künstlerische Not zur Tugend gemacht, indem er die fehlende formale Disziplin als Zeichen avantgardistischen Auf-der-Höhe-Seins ausgibt. Als könne die Welt, die für das hypersensible, seismografische Dichter-Ich stets eine zerbrochene oder zumindest disharmonische zu sein hat, unmöglich in einer harmonischen und rhythmisierten Form ver-

Thomas Brasch



bildlicht werden. Thomas Brasch hingegen hat in seiner Poesie oft den uralten Zusammenhang zwischen Gedicht, Gesang und Musik in Erinnerung gerufen. Viele seiner Gedichte beruhen auf Strophe und Refrain, ja sogar auf Reimschemata. Solche Ausdrucksformen sind aus dem Volkslied bekannt, oder auch aus dem Popsong, und werden aufgrund ihrer Simplizität von Elfenbeinturm-Lyrikern meist naserümpfend gemieden. Bei Brasch aber finden sie Verwendung, manchmal zart, wie im Gedicht »Anna«: »Anna, komm, mein warmer Stein / leg dich in mein Kissen / trink von mir und trink vom Wein / morgen werd ich nichts mehr sein / nur das mußt du wissen«. Ein andermal ist er dagegen derb und zotig wie der spätmittelalterliche Vagantendichter François Villon in seinen obszönen Balladen. Die erste Strophe von »Maria Hilf (Hurenlied)« lautet: »Reine Jungfrau, sag, wie hast du das gebracht: / Nicht gebumst und doch ein Kind gemacht. / Wie nur, sag es mir, gehts umgekehrt: / Nicht geschwängert, aber doch den Mann entleert.«

Jene Fragen, die der Dichter hier an die Jungfrau richtet, dürften für den charismatischen und ziemlich virilen ›homme à femmes‹ Brasch keine unwichtigen gewesen sein, sagt man ihm doch einen überdurchschnittlichen Frauenverschleiß nach. Ohne sich einer biografischen Überbewertung dieser Seite Braschs anschließen zu wollen, kann man doch festhalten: Wer sich mit einem großen Dichter einlässt – das zeigt nicht zuletzt der Fall »Esra« um Maxim Billers wunderbaren verbotenen Liebesroman –, muss damit rechnen, zum Rohstoff einer Schöpfung zu werden, die dem Dichter-Ego wichtiger ist als alles. Eines der verstörendsten, zärtlichsten und brutalsten Gedichte aus Braschs zweitem Gedichtband »Der schöne 27. September« (1980) trägt den Titel »Hoffnungslose Empfehlung« (siehe Kasten). Die schonungslose, direkte Ansprache, die es enthält, wirkt auch deshalb so brutal, weil es sich offensichtlich um die Brutalität eines Zärtlichkeitsfähigen handelt. Aus Braschs Zeilen spricht aber auch eine Angst vor der Vereinnahmung, vor der Verbindlichkeit von Beziehungen, ja ein gewisses Maß an Asozialität – was ja ein anderes Wort für innere Ungebundenheit ist. Wenn man sich zu sehr auf jemanden einlässt, scheint Brasch zu sagen, gibt man Teile von sich fort. Brasch braucht sich aber ganz.

Brasch ist ein Ruheloser, Wandernder, ein Vagabund. Dazu muss er nicht den Globus umrunden. Die innere Vagabondage genügt vollkommen. »Das wirkliche Unglück ist ›Verweile doch, du bist so schön‹ zu sagen. Weil: Wie soll man denn da bitte weitermachen?«, gibt Brasch 1990 in einem Interview mit dem Neuen Deutschland zu Protokoll. Braschs rastloser Geist ist auch erfasst von der Idee einer politischen Utopie, die sich als Weg abzeichnet und eben nicht als Endzustand, in dem sich alle kosen und die Geschichte zu Ende ist. Etwas weniger deutlich klingt deshalb in Braschs Gedicht auch durch: Ich beobachte nur, ich greife nicht ein (gehe »nicht zur Telefonzelle«), rechnen dürft ihr nur mit meiner Aufmerksamkeit, nicht mit meinem Engagement. Brasch bringt das Kunststück fertig, hochgradig politische Texte zu schreiben, ohne auf jemandes Seite sein zu wollen. Er will sich als Einzelnen – und nicht vor irgendeinen Karren gespannt werden. Deshalb erhält der Zustand der Verwahrlosung bei ihm auch höhere Weihen: »Verwahrlosung ist die Entlassung aus Obhut und Verwahrung. Darum ist sie notwendig. In der Arbeit, also der Kunst, in der Politik, in dauerndem Wechsel der Ansichten und Gefühle«, notiert Brasch 1987. Diesen »dauernden Wechsel der Ansichten und Gefühle« hat man ihm selbstverständlich in beiden deutschen Staaten und auch nach 1989 noch übelgenommen. Besonders enttäuscht müssen jene gewesen sein, die ihn nach seiner Ausreise aus der DDR mit offenen Armen als Dissidenten zum Teil ihres politischen Deutungsschemas machen wollten. Brasch erkannte früh die Gefahr, die darin liegt, damit anzufangen, »dem Bild zu ähneln, das sich die Umwelt von einem macht«. Er sei durch die Identifikation mit seiner Oppositionellenrolle zunehmend pubertärer geworden, sagte er 1982 in einem von André Heygster und Tobias Mahlow geführten Interview mit der Zeitschrift Exit. Das Schreiben über nichtpolitische Themen sei plötzlich nicht mehr möglich gewesen. »Leute sagen, daß du anfängst, dich anzupassen, indem du plötzlich über die erste Frau schreibst, mit der du im Bett gelegen hast. Es liegt eine Menge Koketterie auch in der Opposition und auch eine Menge Unproduktivität.«

Suchende wie Brasch sind für Dogmatiker jeder Couleur verloren. Und es dürfte auch dieses Suchen sein, das Brasch dazu veranlasst hat, sich in so vielen verschiedenen Ausdrucksformen zu probieren. Sein kritisches Verfahren, um eingespielte Wahrnehmungs- und Denkmuster zu durchbrechen, liegt im Versuch, die Dinge ständig neu und aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Man muss permanent vergessen, was man schon weiß, diese Forderung stellten die russischen Formalisten bereits in den 1910er Jahren: Die Wahrnehmung muss ›entalltäglicht‹ und ›desautomatisiert‹ werden. Werkzeug dafür war bei den

HOFFNUNGSLOSE EMPFEHLUNG

Häng dich auf, Magdalena, schneide
die Wäscheleine vom Pfosten im Hof
und knote sie an den Haken über der Lampe, stelle
den Küchenhocker unter den Strick und
schiebe den Kopf in die Schlinge:
Ich konnte nicht ohne ihn leben. Ich
habe gelitten wie ein Pferd, dem man das Maul
vernagelt vorm Hafer. Mein Leben ist mir zu schwer,
wenn mir keiner die Hälfte abnimmt davon.
Das kannst du schreiben und lege den Brief
zwischen den Pass und
das Foto von der Abiturfeier.
Wenn einer stirbt, stirbt etwas von dir, sagt John Donne.
Der Tod jedes Menschen verringert auch dich, sagt John Donne.
Immer schlägt die Glocke für mich, sagt John Donne.
Frag nicht für wen da geläutet wird, sagt John Donne.
Für dich, Magdalena, wird da geläutet, sagt Thomas Brasch, denn
ich weiß, daß ich der Hafer bin,
den du kaust.
Ich weiß, daß ich weniger werde,
wenn ich der Hafer bin, den du kaust.
Häng dich auf, Magdalena, ich werde nicht
zur Telefonzelle gehen und das Urban-Krankenhaus anrufen,
wenn ich dich finde. Ich werde in der Tür stehen und
dich ansehen. Und dieses Gedicht oder ein anderes
lege ich dir unter
deine weißen Füße.

aus Thomas Brasch »Der schöne 27. September – Gedichte« (Suhrkamp) 1980

Formalisten der später von Bertolt Brecht für seine Theorie des epischen Theaters – wie immer ohne Urheberkennzeichnung – übernommene Verfremdungseffekt. Bei Brasch, für den Brecht einen wichtigen Einfluss darstellte, ist es die Multiperspektivität der Ausdrucksformen, welche gewährleisten soll, dass er sich nicht selbstgerecht bei dem beruhigt, was er schon kennt. Braschs großer romantischer Vorgänger beim »dauernden Wechsel der Ansichten und Gefühle« ist Friedrich Schlegel, der in seiner Sammlung von zirka 7500 Aphorismen mit dem Titel »Philosophische Lehrjahre« (1796-1806) die postmoderne Ich-Multiplikation im Wechsel der Perspektiven vorwegnahm. Im Unterschied zur pluralistischen Postmoderne bewahren sich aber sowohl Schlegel als auch Brasch den Anspruch auf die prinzipielle Ergründbarkeit ›der einen‹ Wahrheit, die niemals zugunsten eines agnostizistischen ›anything goes‹ aufgegeben wird.

Brasch verachtet die Dummheit, welche in der Selbstgewissheit liegt, die nicht mehr hinschaut. Schlimmer als jeder Feind ist immer noch der Freund, der sich nicht verändert hat und deshalb feindlich auf die eigene Veränderung reagiert. Paradebeispiel für dieses grundsätzliche Problem ist der Fan. Zum Beispiel die Fans von Bob Dylan, die den ›Protestsänger‹ 1978 bei seinem Konzert in der Berliner Deutschlandhalle auspfeifen, weil er es wagt, statt in der zerschlissenen Kleidung des Mundharmonika spielenden Proletariers im gepflegt-pompösen Habitus eines Las-Vegas-Entertainers aufzutreten, begleitet von einer vielköpfigen Bigband. Auch die alternative Linke braucht offenbar ihre Führer. Und ist wütend, wenn die es wagen, sich neu zu erfinden, statt in konservativer Revoluzzerpose zu erstarren. Brasch hat darüber ein furioses Gedicht geschrieben. Die Wut, die sich in »Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle« (siehe Kasten) äußert, hat auch mit Braschs antifaschistischem Hintergrund zu tun. Vielleicht ist sie deshalb auch eine so hoffnungslose. Mit den Menschen, die er beim Dylan-Konzert sieht, scheint jedenfalls kein Wandel, geschweige denn eine Revolution der Lebensverhältnisse möglich. An einen gesellschaftlichen Auftrag der Dichtung glaubt Brasch ohnehin nicht. Da hält er es mit Gottfried Benn, der 1952 in seinem berühmten Vortrag »Soll die Dichtung das Leben bessern?« rhetorisch fragte, wie denn einer, der dichte, »noch einen Nebensinn damit verbinden« könne. O-Ton Brasch 1982 im taz-Interview: »Ich glaube nicht, daß Kunst, Literatur und Filme die Aufgabe haben, Hoffnung zu produzieren.« Kein Wunder, dass die DDR-Oberen in seinen Werken ein wenig den sozialistischen Aufbruchsgeist vermissten und auch, was sich der marxistische Philosoph Ernst Bloch von Kunst versprach: den »Vorschein einer besseren Welt«.

UND DER SÄNGER DYLAN IN DER DEUTSCHLANDHALLE

ausgepfiffen angeschrien mit Wasserbeuteln beworfen
von seinen Bewunderern, als er die Hymnen
ihrer Studentenzeit sang im Walzertakt und tanzen ließ
die schwarzen Puppen, sah staunend in die Gesichter
der Architekten mit Haarausfall und 5000 Mark im Monat,
die ihm jetzt zuschrien die Höhe der Gage und
sein ausbleibendes Engagement gegen das Elend der Welt. So sah

ich die brüllende Meute: Die Arme ausgestreckt im Dunkel neben
ihren dürren Studentinnen mit dem Elend aller Trödelmärkte
der Welt in den Augen, betrogen um ihren Krieg,
zurückgestoßen in den Zuschauerraum
der Halle, die den Namen ihres Landes trägt, endlich
verwandt ihren blökenden Vätern, aber anders als die
betrogen um den, den sie brauchen: den führenden Hammel.

Die Wetter schlagen um:
Sie werden kälter.
Wer vorgestern noch Aufstand rief,
ist heute zwei Tage älter.

aus Thomas Brasch »Der schöne 27. September – Gedichte« (Suhrkamp) 1980

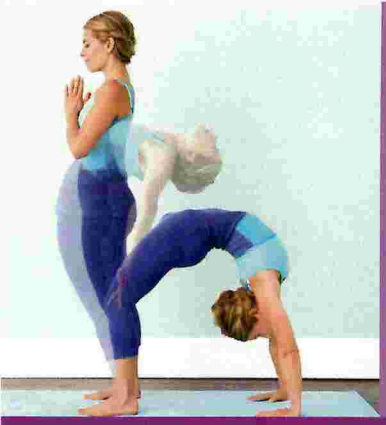
Für Brasch ist das Private immer schon Politikum. In einem Gespräch mit dem Neuen Deutschland im Jahr 1990 formuliert er das so: »Ich bin eine öffentliche Angelegenheit, ich bin das Produkt verschiedener Umstände. Das heißt, wenn ich formuliere, was bei mir Wunsch oder Angst ist (...), dann formuliere ich eine öffentliche Angelegenheit. Angst ist kein Privatbesitz. Angst ist ein gesellschaftlicher Zustand. Wunsch ist ein gesellschaftlicher Zustand.« Aufgabe von Autoren sei es, »über den Riß zu schreiben, der durch die Gesellschaft geht und durch sie selbst.« Der Künstler kann die Wunde nicht heilen, aber er kann sie stellvertretend zur Schau stellen und muss sogar permanent bestrebt sein, sie offenzuhalten. Auf einen dieser Risse im künstlerischen Schaffen legte Brasch den Finger bei seiner ›Dankesrede‹ zur Verleihung des Bayerischen Filmpreises 1981, den er für sein filmisches Erstlingswerk »Engel aus Eisen« von Franz Josef Strauß persönlich überreicht bekam. Es ist der Widerspruch des zum »Komplizen der Macht« werdenden subversiven Künstlers, der die Subventionen des Staates in Anspruch nimmt, um diesen anzugreifen. Es ist der »Widerspruch der Künstler im Zeitalter des Geldes schlechthin«, geschaffen von einer Gesellschaft, welche »die Künste in die Zerreißprobe zwischen Korruption und Talent geschleift hat«.

Dass der Künstler immer auch eine Nutte ist, wussten schon die Dichter der Décadence des 19. Jahrhunderts. Sie erkannten im Bild der Prostituierten die Doppelgängerin der eigenen entwurzelten, antibourgeoisen Außenseiterexistenz. Im Rausch der anderen bleibt sie kühl – und macht sich manchmal Notizen. Das Bild der Hure, die sich verkauft und zugleich autark bleibt, wählt Brasch in »Selbstkritik 4«, einem weiteren Gedicht aus der Sammlung »Der schöne 27. September«, als Chiffre für die dichterische Existenz. Das lyrische Ich sieht in einem Schaufenster in Amsterdam eine nackte Prostituierte, die in ihr Tagebuch schreibt. »Die Männer / neben mir recken die Hälse: Was / schreibt die da. Sie hebt den Kopf und lächelt: / Mich könnt ihr kaufen. Was ich denke nicht. / Ich gehe weiter: dankbar für den kostenlosen Unterricht.«

Insa Wilke »Ist das ein Leben. Der Dichter Thomas Brasch« *320 Seiten (Matthes & Seitz) Oktober 2010*

Thomas Brasch »Der schöne 27. September. Gedichte« *73 Seiten (Suhrkamp) 1980*

Thomas Brasch »Filme: ›Engel aus Eisen‹, ›Domino‹, ›Mercedes‹, ›Der Passagier – Welcome to Germany‹« *Deutschland 1981–1988, Niederlande 1984, mit Hilmar Thate, Katharina Thalbach, Ulrich Wesselmann, Bernhard Wicki u. a., 396 Min. + 152 Min. Extras, 3 DVDs (filmedition suhrkamp / absolut Medien) Februar 2010*



Yoga-Praxis

Schritt für Schritt erklärt

Feiern auf der Matte

Yoga und Clubkultur

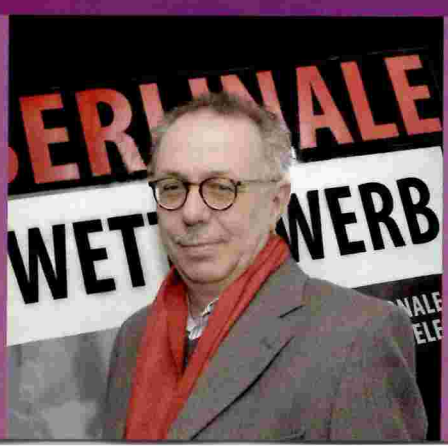
Die ganze Welt des Yoga für 4,50 €

Jetzt am Kiosk

yoga JOURNAL

Kochen ohne Knochen

Rezepte aus der veganen Punk-Küche



Interview

Berlinale-Chef Dieter Kosslick über Yoga und Food-Aktivismus

RHYTHMUS IST EIN TÄNZER

»Rhythmen, die die Welt bewegten« von Rudolf Lorenzen

Auch der Walzer galt einmal als unzüchtig. Zur Klärung der Frage, inwiefern sich Gesellschaft in populären Tänzen und Musiken spiegelt, blickt Rudolf Lorenzen zurück. Und zwar bis lange vor die vermeintliche Geburt des Pop aus den Hüften Elvis Presleys. In seinem im Verbrecher Verlag erschienenen Buch »Rhythmen, die die Welt bewegten« zeigt der Berliner Schriftsteller, wie seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus der Reihe getanzt wurde. Die Historie der Gesellschaftstänze, von Armeemarsch bis Zögerwalzer, erzählt er als eine, die eng verquickt ist mit der Geschichte der Demokratie.

TEXT: FRANK SCHÄFER **FOTO LINKS:** »JITTERBUG« © ULLSTEIN BILD / TOPFOTO

Walter Benjamin hat das Kunstwerk zu Recht als »Kronzeugen« bezeichnet, mit dem der Gesellschaft der Prozess gemacht werden könne. Mit anderen Worten: Das ästhetische Produkt enthält immer auch die Abbildung der jeweiligen Herrschaftsverhältnisse, sozialen Hierarchien und materiellen Produktionsbedingungen, unter deren Einfluss es entstanden ist. Man muss es nur entsprechend zu lesen wissen.

Die populäre oder Unterhaltungskunst leistet dies vielleicht im besonderen Maße. Gerade weil sie so sehr darauf aus ist, einer möglichst großen Zahl von Zeitgenossen zu gefallen, muss sie sich bemühen, ihr Verstörungspotenzial möglichst gering zu halten – gleichzeitig darf sie es nicht vollständig verlieren, sonst ginge ihr bisweilen emanzipativer Charakter flöten. Dem Publikum wird also vornehmlich das geliefert, was es bereits kennt – der jeweilige politische, soziale und ideologische Status quo mithin –, zugleich wird dieser Status subtil bis ausdrücklich kommentiert. Wie für jedes andere kulturelle Werk gilt dies auch für den Gesellschaftstanz und die dazugehörige Musik. Die renommierte Tanzforscherin Gabriele Klein spricht denn auch vom »Tanz als Aufführung des Sozialen«.

Am englischen Hof des 16. Jahrhunderts war das hochgradig ritualisierte, komplex choreografierte Tanzzeremoniell noch in erster Linie ein Herrschaftsinstrument. Indem die Königin Elisabeth I. im Tanz ihre Grazie unter Beweis stellte, manifestierte sich vor den Augen der Hofschranzen, Adligen und hochmögenden Gäste nicht nur ihre natürliche Autorität. Sie verkörperte zudem ein Verhaltensideal, das der sich jetzt am Hof formierenden Aristokratie Orientierung bot.

In noch stärkerem Maße instrumentalisierte der Sonnenkönig Ludwig XIV. die tänzerische Darbietung. Das von höfischen Tanzmeistern detailliert ausgearbeitete Hofballett war ein choreografisches Abbild absolutistischen Herrschaftsanspruchs, das allen mittanzenden Höflingen einen der realen Hierarchie entsprechenden Platz im Ballsaal zuwies und den König selbstredend im Zentrum des Geschehens positionierte. Bereits als 15-Jähriger, noch nicht lange mit den Amtsgeschäften betraut, ließ er sich für das »Ballet de la nuit« mit Kostüm, Goldperücke und Strahlenmaske ausstaffieren, um als aufgehende Sonne seine Regentschaft symbolisch zu überhöhen und nachgerade kosmologisch zu legitimieren. Die überdies am Hof gepflegten Tänze Menuett und Courante schrieben mit ihren stilisiert-gemessenen, streng reglementierten, geometrisch abgezirkelten Bewegungsabläufen den adäquaten höfischen und damit eben auch ideologischen Habitus gewissermaßen in die Körper ein.

Das Zeitalter der Aufklärung brachte nicht nur die konstitutionelle Monarchie – schränkte also die absolutistische Herrschaftsdoktrin durch das Vernunftprinzip ein –, sondern auch den Walzer. An dieser Stelle setzt Rudolf Lorenzen in seiner umfassenden Geschichte der populären Unterhaltungsmusik »Rhythmen, die die Welt bewegten« ein: Das wirtschaftlich erstarkte Bürgertum meldete politische Machtansprüche an und ermächtigte sich zugleich auch auf dem Tanzboden. Im Walzer ersetzte es die streng kalkulierte, den Hof-Staat hierarchisierende und symbolisch transzendierende Choreografie durch das Paar als kleinste, un-

»Java«, Paris um 1925 © Ullstein Bild / Roger Viollet

abhängige und, mon dieu, gleichberechtigte Einheit. Und auch die motorischen Abläufe, nicht zuletzt das freie Kreisen um sich selbst und nicht mehr um den Souverän, nahmen sich entschieden weniger preziös aus. Dass sich in einer Zeit, in der die Industrialisierung langsam Fahrt aufnimmt, auch der Ballsaal zu einer komplexen Anordnung von ineinander und gegeneinander sich drehender Zahnräder entwickelt, muss ebenfalls kein Zufall sein. Viel offensichtlicher ist jedoch etwas anderes: Es tanzte jetzt nicht mehr nur die höfische, sondern auch die gesamte bürgerliche Gesellschaft – auf die gleiche Weise. Eine Demokratisierung der Körper, der sich der Adel verständlicherweise noch einige Zeit widersetzte, indem er den Walzer zu skandalisieren versuchte: »Stellen Sie sich vor«, schreibt eine Pariser Hofdame 1835, da war der Tanz längst etabliert, »eine junge Person, leicht bekleidet, in den Armen eines jungen Mannes, welcher sie an die Brust drückt und fortreißt, dass sie mit Heftigkeit ihr Herz fühlt, und ihr alles im Kopf herumwirbelt – so etwas nennt man Walzer!« Und auch der gute Höfling Goethe spricht vom »bacchantischen Wahnsinn«, der sich da auf dem Parkett offenbare.

In den modernen, ihrem Anspruch nach egalitären, demokratisch verfassten Gesellschaften des 20. Jahrhunderts dynamisiert sich die Geschichte des Tanzes. Wenn alle gesellschaftlichen Klassen mit einem prinzipiell gleichberechtigten Tanzkörper ausgestattet sind, können auch alle auf dem Parkett brillieren. Vor allem für die sozial Randständigen war das ein verlockendes Emanzipationsangebot. Der Tanzschuppen als der große Gleichmacher. Und vornehmlich aus ihren Reihen kamen dann auch die entscheidenden stilistischen Innovationen, die sich infolge intensiver kultureller Globalisierungsprozesse zu inter- oder doch zumindest übernationalen Moden verdichten konnten. So geschehen etwa beim Tango, der seinen Ursprung in den verarmten Vorstädten von Buenos Aires hat, vor allem in den Bordellen, und dessen Siegeszug Anfang des 20. Jahrhunderts so weltumspannend war, dass man in der internationalen Luftverkehrssprache das ›T‹ mit ›Tango‹ zu buchstabieren begann. Nur die gebildeten Argentinier daheim wunderten sich über die Erfolge dieses »Hurenhausreptils mit verkommener Seele«, und der argentinische Botschafter in Paris glaubte, die haut monde entsprechend warnen zu müssen: »Der Tango ist bei uns ein Tanz schlecht beleumdeter Häuser und Tavernen übelster Art, wir tanzen ihn nicht in unseren Salons.« Aber zu spät.

> Auch das freie Kreisen um sich selbst, statt um den Souverän, nahm sich weniger preziös aus

Mit der globalen Verbreitung diversifizierte sich auch der soziale Verweiszusammenhang des jeweiligen Tanzstils. Was bedeutet Tango für die Gesellschaft, die ihn tanzt? Es kommt darauf an. Während in Buenos Aires die vielen europäischen Immigranten damit ihr Heimweh verarbeiteten, wurde der Tango in Finnland, Anfang des 20. Jahrhunderts unter russischer Herrschaft, zum Symbol na-

tionaler Emanzipationsbestrebungen. In den europäischen Metropolen wurde er der Ausweis von Weltläufigkeit und also Modernität und lieferte mit seiner lasziven Körpersprache, seiner Verruchtheit und Exotik den Imaginationsraum einer aufregend fremden Gegenwelt. In Argentinien selbst entwickelte er sich, allerdings erst Jahrzehnte später, zum Medium der Gesellschaftskritik – und wurde verboten. Ganz oben auf der schwarzen Liste der Tango »Cambalache« mit den denkwürdig defätistischen Versen, die der Europäer um 1910 vielleicht ebenfalls ganz gut verstanden hätte: »Zwanzigstes Jahrhundert, Trödelladen, / Fiebernd und voller Probleme«.

Mit Beginn des ersten Weltkriegs verschwand der Tango von der Bildfläche und wurde ersetzt durch mehrheitlich in afroamerikanischen Soziotopen entwickelte, ungleich agilere, wildere Stile wie Shimmy, Charleston, Black Bottom, die auf dem synkopierten Taktfundament des Ragtime eine weitere Befreiung des Tanzkörpers mit sich brachten. Die letzte Bastion der Steifheit wurde geschliffen. Der Torso wurde jetzt ebenfalls integriert in den Bewegungszusammenhang und zum wichtigen Part einer totalen Körpersprache. Man schwang eben nicht mehr nur Tanzbeine und Arme, sondern auch Hüften. Und es kam, ein letztes Indiz für den Eintritt des Tanzes in die Moderne, zu einer Art performativen Kernspaltung: Die Einheit des Paars wird aufgebrochen. Auch dies ein enormer emanzipatorischer Fortschritt. Waren im Paartanz die patriarchalischen Muster festgeschrieben (er führt, sie wird geführt), stehen sich hier die Tanzenden zumindest idealiter gleichberechtigt gegenüber. Aber eben auch vereinzelt. Das Gefühl der ›Unbehaustheit‹, das von den Zeitgenossen so viel beschworene Leiden an der Moderne, zeigt sich hier schon metaphorisch.

In den dreißiger Jahren werden die Swing-Tänze Jitterbug, Boogie Woogie und Jive populär. In Deutschland bildet sich nach dem Verbot durch die Nazis immerhin eine Art Swing-Untergrund, der für seine Passion einiges riskiert. Die Nazis wettern und observieren, ganz verhindern können sie diese »Verniggerung der Melodik« dennoch nicht. Aber die Verfemung bleibt nicht ohne Folgen. Als der Nachkriegsradiosender NWDR versucht, Deutschland wieder dem internationalen Standard der Unterhaltungsmusik anzunähern, wird er mit Protestbriefen überhäuft, die ihre Empörung »über das Quaken und Jaulen, das nervtötende und widerliche Grunzen« deutlicher als nötig zum Ausdruck bringen. Eine große Hörerzahl hätte offenbar am liebsten ihre Radioschlager wie »Ein Hitlermädel tanzt Polka« zurückgehabt. Sogar ein reflektierter Geist wie Ernst Bloch, frisch aus der Emigration zurückgekehrt, bemerkt nicht die unselig-peinlichen Analogien, wenn er mit den aktuellen Tanzmoden abrechnet. »Gemeineres und Dümmeres ward noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitmusik macht. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder nicht als Tanz, sondern als Erbrechen.«

Die geifernde Wut der Elterngeneration auf den Rock'n'Roll ein paar Jahre später ist angesichts ihrer Reaktion auf diese harmlose Tanzmusik dann kaum mehr verwunderlich, ja, sogar nachvollziehbarer. Denn tatsächlich scheint sich hier ein Protest gegen das »Restauratorium« der Fünfziger, so der Schriftsteller Peter Rühmkorf, zu formulieren, der die Protestbewegungen der Sechziger weniger verbal als sonisch-motorisch vorwegnimmt.

Bis hierhin folgt Rudolf Lorenzen in seinem über 400 Seiten dicken Buch der historischen Spur der Tanzenden. Wer sich über den vereinsamten Konsumenten als idealtypischen Vertreter der Disco-Welle informieren will, über den desillusionierten, an seiner Marginalisierung laborierenden Pogotänzer, den neue Formen der Vergesellschaftung probierenden Techno-Addict oder über den die körperlichen Grenzen auslotenden und so die Doktrin der Leistungsgesellschaft indirekt bestätigenden B-Boy, der muss sich an die einschlägigen Publikationen etwa Gabriele Kleins halten. Wer etwas mehr Analyse und Stringenz der Darstellung wünscht sowieso. Lorenzen erzählt Tanzgeschichte in Geschichten. Er schwelgt im Material, assoziiert sich von einer euphorischen Eloge zur nächsten Polemik, noch dazu in lockerer Chronologie, oftmals sprunghaft und mit internationalem Blick. Man kann schon mal die Geduld verlieren angesichts der schieren Masse an zeitgenössischen Quellen, zumal das Vokabular des Pathologischen (Seuche, Wut, Raserei, Sucht etc.) sehr häufig Anwendung findet, einerlei, ob da von Walzer, Polka oder Tango die Rede ist. Man hat mitunter den Eindruck, einen umgedrehten Zettelkasten zu lesen, beziehungsweise eine Montage aus Texten, die der Autor bereits anderswo veröffentlicht hat. Der Vorteil dieses Verfahrens: Er befindet sich immer auf Augenhöhe mit den Tänzern. Und so gelingt es ihm, ihre Begeisterung, ihre Leidenschaft und folglich auch etwas vom jeweiligen Geist der Zeit einzufangen.

Rudolf Lorenzen: »Rhythmen, die die Welt bewegten. Geschichten zur Tanz- und Unterhaltungsmusik 1800 bis 1950«
444 Seiten (Verbrecher Verlag) 2010

DISPLAYS, ONANISTISCH BEFUMMELT

Porno nach Postporno

Zehn Jahre ist es her, da stürmte queere Theorie die akademischen Diskurse. Beatriz Preciado veröffentlichte ihr »Kontrasexuelles Manifest«, Georg Seeßlen proklamierte in der taz den »post-pornografischen Blick« und Peaches setzte ihr Debüt »The Teaches of Peaches« live mit Dildos und wuchernder Intimbehaarung um. Die Popkritik feierte ›Post-Porn‹ als selbstreflexive Durchleuchtung einer Sache, die nun wirklich alle interessiert. Doch es ist still geworden um ›Post-Porn‹. Warum? In unserem Roundtable-Gespräch diskutieren Svenja Flaßpöhler, Autorin des Buches »Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt« (Campus-Verlag, 2007), Tim Stüttgen, Organisator des ersten deutschen Postpornografie-Symposiums, das im Oktober 2006 in der Berliner Volksbühne stattfand, sowie Jürgen Brüning, Mitveranstalter des Berliner Pornfilmfestivals und Geschäftsführer der Pornoproduktionsfirma Wurstfilm. Georg Seeßlen erklärt im Anschluss, warum man inzwischen bereits von einem post-post-pornografischen Blick sprechen kann.

INTERVIEW: OSKAR PIEGSA UND ANNE WAAK **FOTOS:** TIMOTHY ARCHIBALD

›Post-Porn‹, dieses Stichwort stand ein gutes Jahrzehnt im Zentrum der Diskussion um Pornografie. Doch der Begriff scheint aus der öffentlichen Debatte nahezu verschwunden zu sein. Stattdessen geht es vorrangig um den Schutz der vermeintlich übersexualisierten Jugend, oder täuscht dieser Eindruck?

Svenja Flaßpöhler: Ich teile diese Einschätzung. Es heißt heute immer wieder, Pornografie sei zu unserer Leitkultur geworden. Die Jugendlichen, so wird behauptet, seien geprägt von allgegenwärtigen pornografischen Bildern und wüssten nicht mehr, was Zärtlichkeit, Sex oder Liebe sind. Dabei lässt sich empirisch nachweisen, dass Jugendliche durchaus nicht zunehmend geiler werden. Im Gegenteil: Werte wie Treue und Familie werden immer wichtiger. Dabei wird so getan, als gäbe es auf der einen Seite Liebe, Zärtlichkeit und Respekt und auf der anderen Seite Sex, Pornografie und Brutalität. Es wird übersehen, dass beide Seiten zusammengehören. Es gibt keine menschliche Beziehung – und schon gar keine sexuelle – ohne Ambivalenz. Die Pathologisierung von Pornografie pathologisiert die Sexualität als Ganzes. Sie ist Ausdruck dafür, wie wir uns von einer Kultur der Erotik immer stärker entfernen.

Jürgen Brüning: Ich würde in Frage stellen, ob der Diskurs, der hinter dem Begriff

›Post-Porn‹ steht, überhaupt je seinen Weg in die breite Öffentlichkeit gefunden hat.

Tim Stüttgen: Als die akademische Auseinandersetzung mit Pornografie sich zu etablieren begonnen hatte und erste Veranstaltungen zum Thema Porno stattfanden, spiegelte sich das zwar zuerst in der Presse wider. Später flaute das Interesse aber ab, da unterscheidet sich eine Jungle World nicht von einer Süddeutschen Zeitung. Die damals aufgegriffenen Diskussionen werden aber abseits der Medien weiterhin geführt. Es gibt Uni-Seminare über Pornografie, StudentInnen beschäftigen sich in ihren Abschlussarbeiten damit. Eine neue Generation queerer KulturproduzentInnen erschafft ganz selbstverständlich eigene Bilder. Das allein prägt aber noch nicht den öffentlichen Diskurs.

Um welche Fragestellungen geht es heute in diesen Porno-Diskursen?

Flaßpöhler: Man kann vielleicht drei Ansätze unterscheiden: Der akademische Diskurs schaut darauf, wie wir Pornografie medientheoretisch und kulturwissenschaftlich definieren. Die postfeministische Theoretisierung erkennt ein kritisches Potenzial darin, wie feministische Pornografie mit männlichen Blickökonomien spielt. Der dritte Ansatz ist die bereits angesprochene Skandalisierung. Er geht davon aus, dass die zunehmende Pornografisierung einen schlechten Einfluss auf die Gesellschaft hat. Was fehlt, ist ein Ansatz, der die Pornografisierung nicht abstreitet, denn sie findet ja tatsächlich statt – in den Bildern der Werbung, des Kinos, im Museum und im Internet –, und der dann fragt: Ist die Pornografisierung wirklich ein Anzeichen für Sitten- und Kulturverfall? Oder ist sie womöglich eine Karikatur unserer Arbeits- und Leistungsgesellschaft? Schließlich ist es doch so: Der pornografische Körper kann immer, will immer, genießt immer. Er ist ständig erregt. Für mich ist das ein passendes Bild für zeitgenössische Phänomene wie Workaholism und Hyperaktivität.

Stüttgen: Es ist weiterhin problematisch, Räume zu schaffen, in denen sich Menschen verschiedener Identitäten mit Sexualität und Pornografie auseinandersetzen, indem sie Bilder produzieren oder konsumieren. Das Berliner »PornFilmFestival« ist so ein Raum. Dieser Ansatz lässt sich jedoch nicht so einfach auf die Masse der Leute übertragen. Auch, weil der öffentliche Raum stark heteronormativ kontrolliert ist.

Immerhin gibt es neben dem Mainstream-Porno inzwischen ein breites Spektrum an feministischer und queerer Pornografie, Pornos für allerlei Fetische und verschiedene Vorlieben – für jeden ist etwas dabei, aber das Ziel bleibt doch immer das gleiche.

Flaßpöhler: Pornografie will stimulieren, man soll masturbieren. Wenn der Porno aber intellektualisiert wird, wenn zusätzlich ein künstlerischer Anspruch, eine Botschaft oder eine Brüchigkeit auszumachen sind, dann sind wir beim Post-Porn, wie Georg Seeßlen ihn vor gut zehn Jahren in seinem Essay beschrieb. Einerseits untergräbt der Post-Porn die Regeln der Mainstream-Pornografie, indem er zum Beispiel die Szenen nicht so grell ausleuchtet, sondern den Akt wieder ins Dunkle verlagert. Noch interessanter am post-pornografischen Blick ist aber sein melancholisches Moment. Sex wird als Glücksversprechen verabschiedet und in seiner Brüchigkeit und Mangelhaftigkeit dargestellt: Es handelt sich schließlich um eine ambivalente Praxis, die gekonnt werden will und zwischenmenschliche Sprengkraft besitzt. Der post-pornografische Blick ist ein trauriger. In ihm schwingt die tiefe Schizophrenie der Gesellschaft gegenüber der Sexualität mit. Zwar wird Sex überall gezeigt und angepriesen, aber nur weil wir alles sehen, heißt das nicht, dass wir auch alles tun dürfen. Unsere hochentwickelte Kultur basiert doch mehr und mehr auf Triebverzicht. Zwischen all der Arbeit und dem ständigen Selbstentwerfen bleibt gar keine Zeit mehr, Sex zu haben.

»ZWISCHEN ALL DER ARBEIT UND DEM STÄNDIGEN SELBSTENTWERFEN BLEIBT GAR KEINE ZEIT MEHR, SEX ZU HABEN.«

Brüning: Post-Porn ist aber nicht automatisch verkopft oder traurig. Ich denke zum Beispiel an den fantastischen Kurzfilm »Anti-Reproductive Mating Ritual« des norwegischen Regisseurs Vebjørn Guttormsgaard Møllberg. Man sieht darin zwei Jungs, die im Schnee Skateboard fahren, sich ausziehen, und irgendwann hat einer der beiden einen Ständer. Die Rückmeldungen auf dem »PornFilmFestival« zeigen: Dieser Film regt intellektuell an, stimuliert aber auch sexuell – obwohl keine Penetration gezeigt wird.

Stüttgen: Wenn die Diskussionen um Definitionen in den vergangenen Jahren etwas gebracht haben, dann, dass mehr Raum für ein ›Dazwischen‹ entstanden ist. Wir müssen von diesem dualistischen Denken wegkommen: Es geht nicht mehr darum, das ausschließlich Onanistische und das ausschließlich Künstlerische gegenüberzustellen. Schließlich gibt es Filmszenen, die künstlerisch, smart, ironisch und referenziell sind, aber dennoch sexy.

Flaßpöhler: Aber würde man solche künstlerisch-referenziellen Filme nicht eher als ›Erotik‹ bezeichnen? Oder zumindest ein anderes Wort wählen als ›Porno‹?

Brüning: Dem Gesetzgeber nach lautet die Definition: Wenn der Sex im Film in eine narrative Handlung eingebettet ist, wenn sich zwei Leute begegnen, lieben und der sexuelle Akt auf diese Weise begründet wird, dann ist das Erotik, dafür gibt's dann auch schon mal eine FSK 16-Freigabe. Pornografie ist das, was ausschließlich der Stimulation dient.

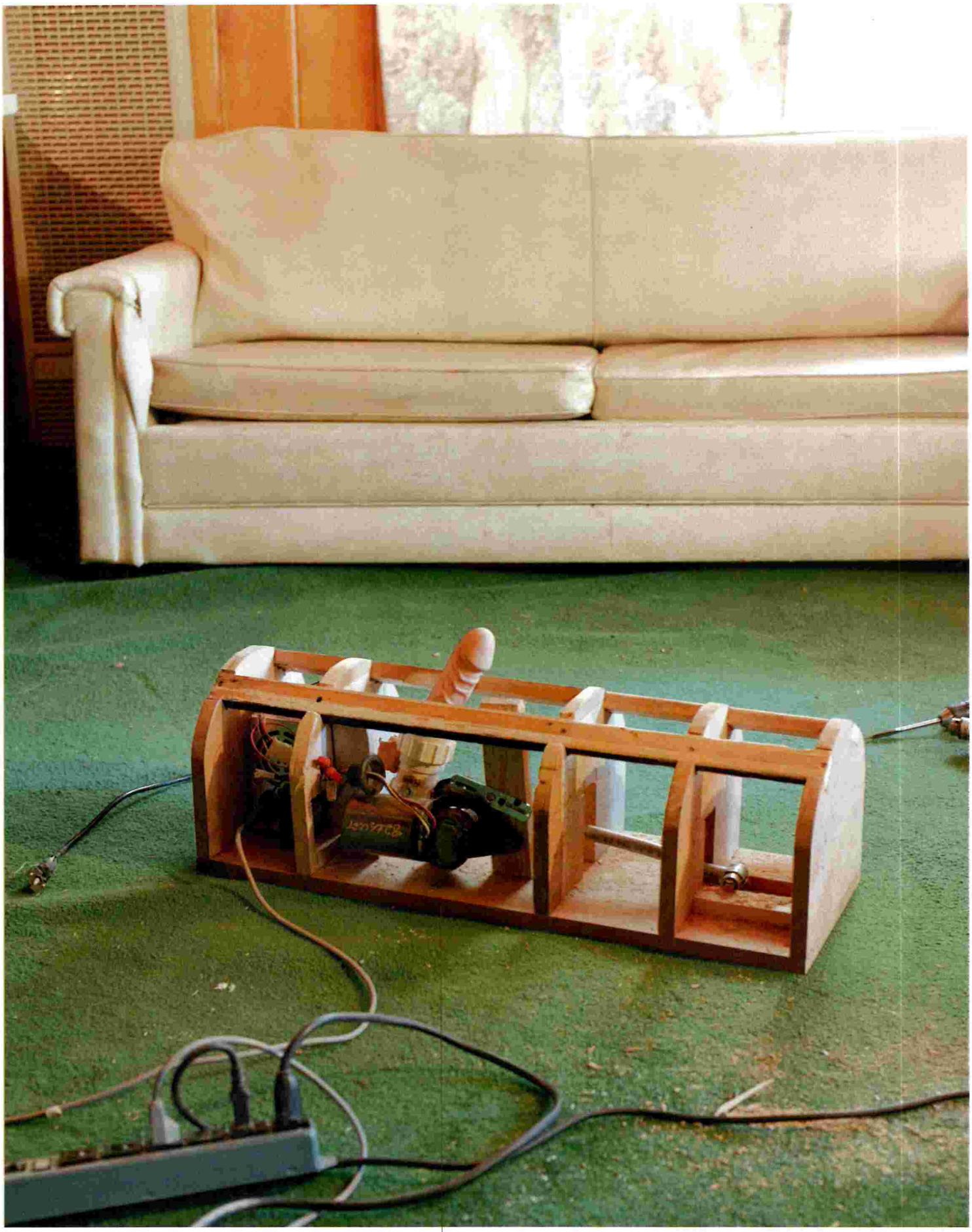
Stüttgen: Dabei kann man natürlich auch auf Erotik onanieren. In Pornos sind doch oft die Einleitungsszenen am spannendsten: Wenn sich zwischen den Leuten eine bestimmte Konstellation entwickelt und die Macht des Begehrens sichtbar wird. Dass es beim Sex dann schnell redundant werden kann, hat auch der größte Onanist schon mitbekommen.

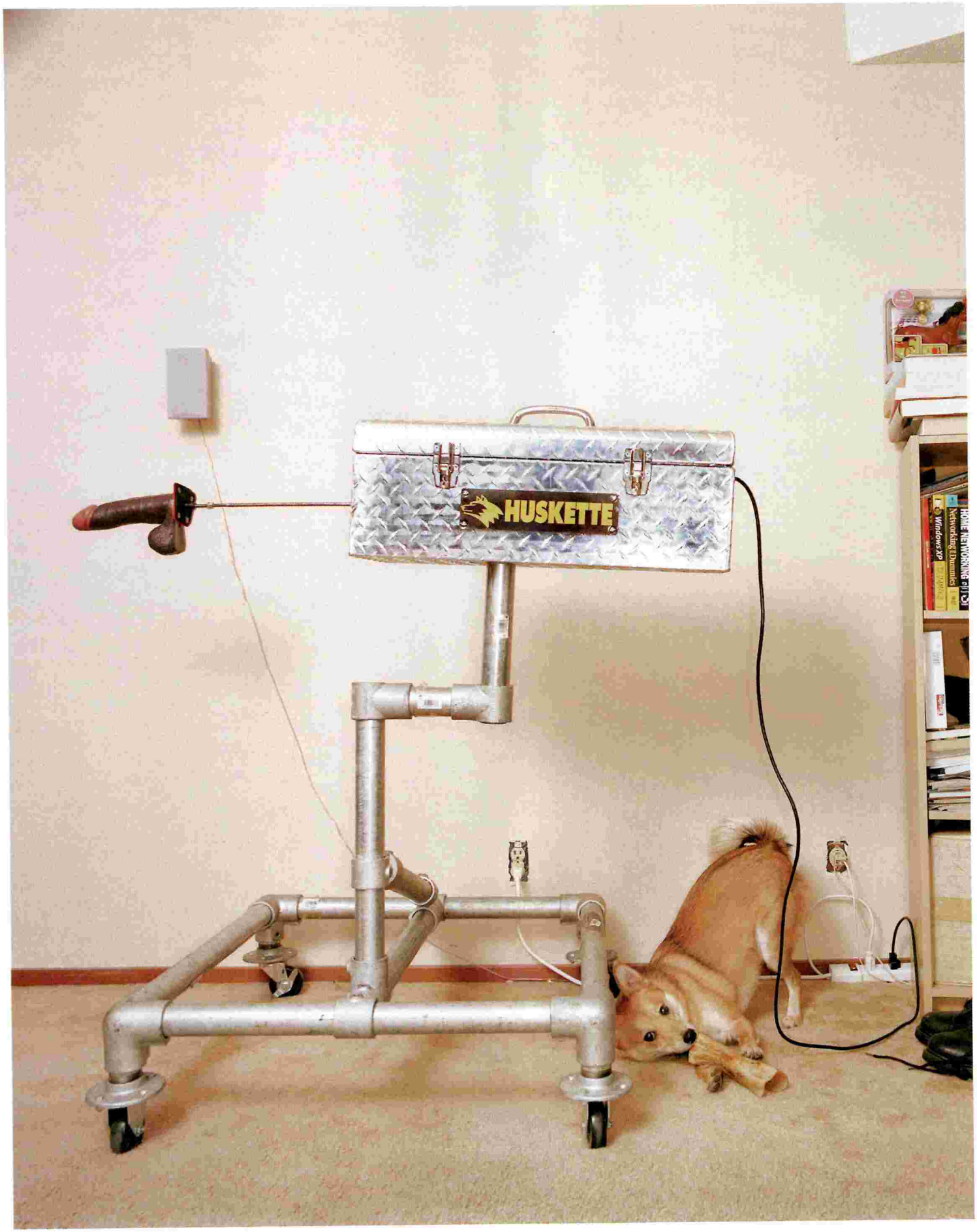
Zuletzt gab es wiederholt Mainstream-Pornos, die sich Stoffe aus Hollywood-Filmen oder Fernsehserien aneignen – etwa »This Ain't Glee XXX«, eine Porno-Version der Highschool-Serie »Glee«.

Brüning: Die Porno-Industrie ist in der Krise und probiert verschiedene Marketing-Strategien aus. Hustler hat in diesem Jahr auch schon »Batman XXX: A Porn Parody« und kürzlich eine Pornoversion von »Avatar« gedreht, die man mit 3D-Brille anschauen soll.

Letztere verkauft sich offenbar unheimlich gut.

Brüning: Und ist unheimlich scheiße. Vor ein paar Jahren begannen Mainstream-Porno-Firmen, für ›feministische‹ Produktionen zu werben, weil sie merkten, dass darin Marktpotenzial steckt. Dolly Buster wurde nicht mehr nur als Darstellerin, sondern auch




HUSKETTE
Networking Dummies
Windows XP
HOME NETWORKING FOR

als Regisseurin vermarktet. An den Inhalten der Filme hat das nichts geändert. Jetzt versucht die Porno-Industrie, sich an den kommerziellen Erfolg von Hollywood-Filmen dranzuhängen. Ein anderer Trend ist das Porno-Musical, das wir in diesem Jahr mit einer eigenen Reihe auf dem »PornFilmFestival« vorgestellt haben. Einmal wurde ich gefragt, warum im Porno jetzt auch noch gesungen wird. Da musste ich antworten: Weiß ich nicht, ich finde das total absurd! Aber wir stellen auch schlechte Filme zur Diskussion.

Gibt es in der Pornografie einen Trend zu mehr Narration, so wie es im narrativen Kino zuletzt einen Trend zum expliziten Sex gab – man denke an Lars von Triers »Antichrist« oder Gaspard Noés »Enter the Void«?

Brüning: Es gibt solche Tendenzen, etwa in dem Film »The Last Rose« der Porno-Ikone Sasha Grey. Die Partnerin des männlichen Darstellers liegt im Sterben. Er besucht sie immer wieder und fängt dann ein Verhältnis mit einer anderen Frau an – ein bisschen wie in »Der letzte Tango in Paris«. Dass in einem Mainstream-Porno eine siechende Person gezeigt wird, ist schon erstaunlich.

Stüttgen: Ein weiteres Beispiel ist der Dreiteiler »The Fashonistas« von John Stagliano, in dem bekannte Pornodarsteller verschiedener Generationen aufeinandertreffen, etwa die Amerikanerin Belladonna und die italienische Kultfigur Rocco Siffredi. Stagliano hat versucht, ein Hollywood-Spektakel mit expliziten Sexszenen zu drehen. Der Film wurde in Las Vegas sogar live als Musical umgesetzt – was auch ökonomisch ein großer Erfolg war.

Flaßpöhler: Slavoj Žižek sagte mal, dass eine explizite Sex-Szene jede Narration untergräbt. Er brachte das Beispiel der Romanze »Jenseits von Afrika«: Was wäre, wenn die Hauptdarstellerin und der Hauptdarsteller auf einmal ihre Geschlechtsteile entblößen würden und eine Sexszene begänne? Das würde den ganzen Film sprengen. Einerseits hat Žižek Recht. Andererseits gibt es Regisseure, die versuchen, genau solche Sexszenen umzusetzen. Das beste Beispiel ist immer noch Michael Winterbottom mit seinem Film »Nine Songs« aus dem Jahr 2004. Der Film benutzt explizite Sexszenen, um die Beziehung eines Paares narrativ auszudeuten. Sexualität wird nicht nur als das Zärtliche und Schöne gezeigt, sondern auch als das Explizite und Gewalttätige, das es nun mal – auch – ist. Aus dem Dualismus ergibt sich ein Experimentierfeld für völlig neue, offensive und kreative Erzählansätze.

Brüning: Die Geschichte von »Nine Songs« ist aber nicht besonders komplex. Die Diskussion über die Vereinbarkeit von Erzählen und Sex führe ich auch mit Bruce LaBruce: Kann es funktionieren, in einem narrativen Film eine explizite Szene zu zeigen? Die Tendenz bei unabhängigen Filmemachern wie Bruce ist, eine gekürzte Festivalversion zu schneiden. In der dauert die Penetration nur so lange, wie es dramaturgisch nötig ist. Für den Pornomarkt gibt es dann die längere Version. Meiner Meinung nach müssen und werden Filmemacher diese Verschränkung in den kommenden Jahren verstärkt erproben. Und irgendwann wird es vielleicht gelingen.

Flaßpöhler: Sigmund Freud hat einmal geschrieben, dass Kunst da beginnt, wo man das Geschlecht verdeckt. Alles Kulturschaffen, auch das Erzählen ist demnach Sublimation und hat mit Triebaufschub, Triebverzicht und Verhüllung zu tun. Das Schöne ist immer das Verdeckte. Das macht die Frage umso interessanter, was denn passiert, wenn man im Kunstkontext genau dieses Verhüllungsgebot durchbricht.

»IN DER GEKÜRZTEN FESTIVALVERSION DAUERT DIE PENETRATION NUR SO LANGE, WIE ES DRAMATURGISCH NÖTIG IST.«

Die amerikanische Soziologin Mary Eberstadt wiederum argumentiert, dass sich moralische Fragen aus dem Diskurs der Sexualität auf das Feld der Ernährung verschoben haben. Wir definieren uns und andere nicht länger darüber, wie viel und welchen Sex wir mit wem haben, sondern darüber, wie sich jemand ernährt.

Flaßpöhler: Solche Verschiebungen sind Ausdruck der entsexualisierten Gesellschaft. Die oberflächliche Pornografisierung – dass man zum Beispiel auf Werbeplakaten Titten sieht – hat jedenfalls nichts mit der durchdringenden Sexualisierung einer Kultur zu tun. Porno und Prüderie sind die zwei Seiten einer Medaille. Diese Dialektik sagt viel mehr über die heutige Gesellschaft aus als die gängigen Skandalisierungstendenzen.

Diese Dialektik zu durchbrechen und eine genussvolle, öffentliche Sexualität zu ermöglichen, ist das der Anspruch an einen utopischen ›Post-Porn‹ als eine Art »gute Pornografie«?

Flaßpöhler: Wir sollten nicht in die verkitschte Vorstellung zurückfallen, die in den siebziger Jahren vorherrschte, dass es so etwas wie ›freien Sex‹ gäbe. Die Frage ist: Wie erreichen wir eine aufgeklärte Kultur der Sexualität? Ich denke, der erste Schritt muss wegführen von der Pathologisierung hin zu einem Nachdenken darüber, welche Rolle die Erotik für Leben und Arbeit spielt.

Stüttgen: Das Wichtigste ist, dass das kritische Nachdenken über Sex und das Genießen von Sex nicht mehr getrennt sein müssen. Dieser Dualismus wurde in der Diskussion um Porno an vielen Stellen weitergeführt. Von Alice Schwarzers »PorNO«-Verbotskampagne bis zu affirmativen Positionen wie jener der Aktivistin Madison Young, für die es im Porno ausschließlich um ›Empowerment‹, also Ermächtigung geht. Im Grunde ist es doch so, dass die klassisch feministische Kritik am Mainstream-Porno und die alternativen, queeren, sex-positiven Positionen in vielen Punkten übereinstimmen. Nur die Schlussfolgerungen sind verschieden.

Die Pornografie erschließt sich auch neue Formate, Websites wie YouPorn ermöglichen das Sampling individueller pornografischer Erlebnisse, und auf Videochat-Plattformen wie Stickam und Chatroulette treffen Voyeure und Exhibitionisten live aufeinander – ganz ohne Vermittlung der Pornoindustrie. Überlebt der Pornofilm die derzeitigen medientechnischen und wirtschaftlichen Umbrüche?

Stüttgen: Durch die bloße Menge demokratisiert sich der Porno im Netz, das Format löst sich auf. Das Internet ist voll von Splittern widersprüchlichster sexueller Erfahrungen, die sich vom Zuschauer zu einem neuen Erlebnis zusammenfügen lassen. Porno im Netz hat dazu geführt, dass die Onanisten selbst zu Editoren werden. Ich glaube aber, dass die Leute trotzdem weiter Pornos schauen.

Flaßpöhler: Eines wird jedenfalls deutlich: Das Erregungspotenzial, das dem Sex inne-

wohnte, scheint sich immer mehr ins Mediale zu verschieben. Heute ist es nichts Außergewöhnliches mehr, Analsexszenen zu sehen und wenn sich die Gesellschaft immer mehr an die sexuelle Überschreitung gewöhnt, was ist dann noch erregend an ihr? Unternehmen wie Beate Uhse versuchen daher, mit den Medien zu spielen: Man kann sich Filme aufs Handy laden oder im eigenen Wohnzimmer auf dem HD-Fernseher im Kinoformat anschauen. Wenn ich sehe, wie die Leute an ihren Displays fummeln, denke ich manchmal: Das ist die moderne Onanie.

Von der VHS-Kassette bis zum Internet war es auch stets die Pornografie, die neuen Medienformaten zum Durchbruch verhalf. Zuletzt hieß es allerdings, dass der klinische Blick des Pornos auf hochauflösenden Blu-Ray-Discs zu authentisch würde. Schadet es der Pornografie, wenn sie noch den kleinsten Hinweis auf Zellulitis und Rasierbrand zeigt?

Flaßpöhler: Je weiter sich die Medien entwickeln, je mehr Mängel sichtbar werden, desto weniger gelingt die Fetischisierung der Körper. Die Fiktion des Pornos wird brüchig. Man könnte fast sagen: Je weiter sich die Technik entwickelt, desto post-pornografischer wird die Pornografie.

TRAUM- UND FICKMASCHINEN

Nicht nur in der Fiktion werden Maschinen immer menschlicher und Menschen immer maschineller. An der Schnittstelle zwischen schwindender Angst und wachsendem Begehren kommt die Maschine dem Menschen näher als je zuvor und bringt so den Diskurs von Sexualität und Kontrolle in Gang. Unter diesen Voraussetzungen sieht Georg Seeßlen den ernüchternden Realismus des post-pornografischen Blickes schwinden und erklärt, warum im post-post-pornografischen Blick die Maschine das Zentrum des Bildes besetzt.

TEXT: GEORG SEESSLEN

Das Schöne am Menschen – so dachten wir – ist, dass er nicht ficken muss, sondern wollen darf. Die Lust der Paarung ist so gesehen eine Gratifikation für die Notwendigkeit der Fortpflanzung, die nach reiner und direkter Körperlichkeit verlangt. Aber Lust will eben auch gesteigert und transformiert werden, durch mechanische Arbeit am Körper und Fantasiearbeit. Der Archäologie zufolge scheint der Mensch diesbezüglich schon höllisch früh auf Hilfsmittel, technische Verstärker und Übertragungsapparate gekommen zu sein. Glaubt man den Erkenntnissen der Forschung, so gibt es den künstlichen Penis seit Beginn der Menschheitsgeschichte. Und was die Fantasie anbelangt, so wurde die Inszenierung – die Semantik der Liebe – zu einem festen Bestandteil der erotischen Kultur. Möglicherweise ist Sexualität also eine Erfindung, samt ›technischer‹ Eingriffe und Transformationen, die fiktional angereichert wird und durch gesellschaftliche Codes und Kontrolle geprägt ist. Die authentische Sexualität hingegen ist ein Phantasma.

Die klassische Pornografie erzeugt eine Illusion von authentischer Sexualität. Pornodarsteller ficken wie die Tiere, und das in kindlicher Unschuld. Keine komplizierten Liebesgeschichten, keine umständlichen Annäherungen, natürlich auch keine Enttäuschung und keine Bindung. Die Herstellung von absoluter Gegenwärtigkeit durch radikale Körperlichkeit. Das lässt sich am besten durch ›Profis‹ verkörpern: Leute, die das Motorische und Performative beherrschen. Auf der kulturellen Ebene ist diese authentische Form der Sexualität aber wiederum das überhaupt Falscheste und Künstlichste, nämlich etwas Mechanisches.

Der post-pornografische Blick hysterisiert und persifliert die authentische Sexualität des klassischen Pornos, indem er sie sozialisiert und zugleich legitimiert. Bei ihm kommt es weniger auf das Schauspiel als auf den Zugriff an. Die Gesellschaft wird nicht mehr ausgeblendet, sie ist deutlich präsent, und die Veröffentlichung des Körpers ist Skandal und Gewöhnung zugleich. Als eine Folge dieser post-pornografischen Perspektive ist auch das Fernsehen des Jahres 2010 um ein rechtes Maß an Selbstpornografisierung und sozialverträglicher Obszönität im öffentlichen Raum bemüht. Allerorten geht es um die Entblößung, Hysterisierung und Entwertung der Körper von Nachbarinnen, Ex-Geliebten, Familienmitgliedern oder voyeuristisch belagerten Mitmenschen, aber auch um die Sexualisierung der Prominenz, der Macht, der Technologie und der Medien selbst.

Der post-post-pornografische Blick sieht nun von der allgemeinen Pornografisierung der Welt wieder ab und entdeckt zunächst den Fetisch-Diskurs neu. Er möchte manisch Ordnungen schaffen im Reich des Begehrens und differenziert dabei die Genres aus. Im Kampf gegen die gegenwärtige Beliebigkeit und Zugänglichkeit des Pornografischen konzentriert sich das neuerliche Interesse am Porno auf die Erzeugung und Kontrolle der Lust. Immerhin kann man sich so als Kom-

plize begreifen, oder gar als Subjekt der Konstruktion einer sexuellen Identität – wenn auch nur auf Zeit. So entstehen einerseits neue sexuelle Traum- und Parallelwelten, sei es als multiple Penetrationsfantasie eines japanischen Tentacle-Animes, oder in Form des ›worldbuilding‹ auf dem australischen Internetportal abbywinters.com, wo Amateurdarstellerinnen in einer Art Sex-Community am Mythos der selbstbestimmten pornofizierten weiblichen Identität arbeiten. Andererseits wächst die Begeisterung für die Technologisierung und die Medialisierung unserer Welt ungebremst weiter. Damit rückt ein ›Vorwand‹ der klassischen Pornografie nach und nach ins Zentrum: Die Maschine wird zum Kernfetisch des post-post-pornografischen Blicks.

Die Instrumente und Methoden der Lustkontrolle auf der einen, und die der Durchmischung von Fiktion und Realität auf der anderen Seite werden nicht nur immer perfekter, sondern auch immer diskursiver. Die beiden Pole ›Maschinensex‹ und Cybersex sind dabei zugleich Fortsetzung und Negation des ›Reality Porn‹. Wenn der post-pornografische Diskurs auf ein Immer und Überall hinauslief, so läuft der post-post-pornografische Diskurs auf eine offenbar vollständige Regelbarkeit hinaus. Der feuchteste Traum ist es, den jeweils anderen (oder gleich mehrere davon) über Joysticks und Stufenregler zum Orgasmus zu bringen, ohne ihn oder sie zu berühren. Wie maschinell oder virtuell dieser ›andere‹ dabei ist, gerät gelegentlich in eine neue Unschärfe; der Turning-Test spielt keine zentrale Rolle. Oder anders gesagt: Die fickende Traum-Maschine macht eine Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine überflüssig.

Im post-post-pornografischen Blick kehrt auch das Performative des klassischen Porno zurück, die Maschine (die Kamera) drängt sich nicht einfach mehr ins Intimste, sie wird vielmehr Teil der pornografischen Inszenierung. Dabei begegnen sich zwei sehr unterschiedliche Ausdrucksweisen, die pornografische und die technologisch-konsumistische. Ihr Zusammenspiel wird besonders deutlich, zieht man jene Variation des Mythos hinzu, die dem Mann die sichtbare und der Frau die unsichtbare Maschine zuordnet. So heißt es in einem Online-Testbericht über eine Fickmaschine namens »Hornyhorse«: »Schon auf dem ersten Blick sieht man, dass Hornyhorse für das weibliche Auge geschaffen wurde. Man sieht nichts Technisches. Motor, Getriebe, Gestänge, Akku – einfach alles wurde in einem farbenfrohen und weich gepolsterten Gehäuse verpackt. Wir konnten nicht widerstehen und wagten den Kauf.« Selbst eine Fickmaschine will zwar als etwas ›Künstliches‹, aber nicht immer allzu deutlich als Maschine erkennbar sein.

Während die Maschinisierung der Sexualität also beileibe keine neue Erfindung ist, haben sich die Verhältnisse im Dreieck von Gebrauchsmacht, Legitimierung und Ästhetik verändert. Vor gut anderthalb Jahrhunderten war ein Vibrator ein ärztliches (in der Tat dampfgetriebenes) Instrument, das der Lösung von Verspannungen und der Bekämpfung von Migräne diente. Es handelte sich also um eine Art Masturbation unter ärztlicher Aufsicht, die im ja so ›prüden‹ Viktorianismus auch öffentlich gutgeheißen und beworben wurde. Auch die nächste Welle der maschinisierten Lust stand im Zeichen der Gesundheit. Der Vibrator, den man bei Dr. Müller oder Beate Uhse besorgte, gehörte (wenn auch entfernt) ins Spektrum der elektrischen Aufrüstung des Haushalts. Umgekehrt konnte auch beinahe jedes Gerät, vom Rührfix bis zum Staubsauger, zur Sexmaschine umfunktioniert werden. Nicht einmal nach der endgültigen Privatisierung der elektrischen und elektronischen Sexualmaschinen ist der ›gesundheitliche‹ Aspekt verschwunden, selbst wenn »Sex and the City« eine Prestige-Frage daraus machte, indem in der Serie eine Definition dafür gefunden wurde, welche Form von Dildo State of the Art für die besser verdienende Mittelständlerin sei. So wird der »Sybian«, ein Vibrator mit wählbaren Rhythmen, angepriesen als Hilfsmittel, das »Entspannung und Selbstvertrauen, insbesondere der berufstätigen Frau bei Stressbewältigung und Karriereplanung« schenkt und die Einnahme von schädlichen Medikamenten überflüssig macht. Die Sexmaschinen aber haben ebenfalls keine Lust mehr, traurig zu sein!

SIE SPRECHEN DEN KÖRPER IN REGIONEN AN, VON DENEN DER KOPF NOCH KEINE AHNUNG HAT

Die Maschinisierung der Sexualität, die das Begehren mit Kontrolle und Vernunft aufzuladen versprach, wird mehr und mehr dem sexuellen Subjekt (und seinem Bild) übereignet: Die guten großen Sexmaschinen, die täuschend echten Sexroboter und -puppen, das kleine Undercover-Equipment, mit dem man mehr oder weniger gefahrenlos sogar durch den Zoll kommt, weil da alles als Lippenstift, Taschenlampe oder Shampoofläschchen getarnt ist, die Programme, mit denen man ein sexuelles Drama mit der Fernsteuerung beherrschen kann, all das hat nur einen Nachteil: Man muss es sich leisten können. (Immerhin, die App »My-Vibe«, mit der man sein Mobiltelefon in einen regelbaren Vibrator verwandelt, ist noch umsonst zu haben.)

Die Maschinisierung der Lust, die sich nach und nach von ihrem ›medizinischen‹ Diskurs befreit und auch das Odium von Hilfsmittel und ›Ersatz‹ verliert, gehört offensichtlich zum großen Projekt der Spaltung des ›ursprünglichen‹ sexuellen Diskurses: Reproduktion, das sexuell attraktive Äußere und die direkte Erzeugung von Lust haben so gut wie nichts mehr miteinander zu tun. Die Fiktion ist in der Realität angekommen: Kinder werden ganz selbstverständlich im Labor gemacht, das sexuell attraktive Äußere erschöpft sich im sozialen Gebrauch zwischen Karriere und Unterhaltung, und die Maschine ist der beste Sexualpartner, den man sich denken kann, zumal wenn sie doppelt erscheint als mechanische und als Traummaschine.

Aber das ist nur ein Teil des Vorgriffs auf eine sexuelle bzw. nicht-sexuelle Zukunft. Denn der sexuelle Terminator – den es natürlich schon längst als Porno-Fantasie gibt – ist möglicherweise viel mehr als nur das Gespenst eines neuen sexuellen Subjekts. Er könnte das genaue genotypische Gegenteil seiner phänotypischen Mechanik und Dinghaftigkeit sein, nämlich eine Maschine, die das Innenleben eines Menschenkörpers so kennen kann, wie es kein anderer Mensch, und nicht mal das Subjekt selbst zu kennen vermag. Die sexuelle Maschine wird zum radikalsten Subjektverstärker, der den Körper in Regionen anspricht, von denen der Kopf noch keine Ahnung hat. Sie wird das sexuelle Bild der Zukunft direkt ins Gehirn übertragen (weshalb man vielleicht gar nicht mehr vom Bild sprechen kann), und sie wird Fantasien stimulieren, die die Gesellschaft zu verbieten noch keine Gelegenheit hatte. Und das ist der Thrill der post-post-pornografischen Inszenierung: Das Bild vollkommener Kontrolle, mechanischer Justierung und neurologischer Stimulierung könnte auch ins eigene Gegenteil kippen, ins Reich der Unkontrolle. So bilden Life Science, Science-Fiction und Pornografie eine neue Einheit.

BIS DAS GRAUEN ZU POESIE WIRD

»Valerie – Eine Woche voller Wunder« von Jaromil Jires

1970 sprach noch niemand von ›White Goth‹, doch Jaromil Jires' Horrormärchen »Valerie – Eine Woche voller Wunder« kann als Prototyp dieser gebleichten Version des Gothic gelten. Nicht nur der Bilderrausch des tschechischen Films voller sexueller Selbsterkenntnis beeinflusste die Popkultur nachhaltig, auch der Soundtrack von Lubos Fiser setzte Maßstäbe. 2007 wurde »Valerie« von Mitgliedern der Psych-Folk-Band Espers neu vertont. Nun ist der Film zum ersten Mal in Deutschland auf DVD erschienen.

TEXT: THOMAS HÜBENER **ALLE BILDER:** © 2010 BILDSTÖRUNG

Wenn sich dunkle Wolken vor den Mond schieben und Fensterscheiben in sturmdurchtoster Nacht klirren, wenn die Jungfrauen mit dem langen wehenden Haar immer ein wenig zu blass und die funkelnden Augen des vermeintlich honorigen Edelmannes immer ein wenig zu stechend sind – dann, ja dann ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass wir uns in eine Gothic Novel verirrt haben. Entstanden im 18. Jahrhundert als Veto gegen einen alles erfassenden Rationalismus und utopischen Zwangsoptimismus, kehrt sie, auch bekannt unter dem Begriff Schauerroman, die Nachtseite der menschlichen Existenz hervor, die durch Vernunft nicht zu durchdringen ist. Den hochkulturellen Autonomieästhetiken mit ihren Forderungen nach dem Schönen, Wahren und Guten stellt die Gothic Novel Konvulsionen des Sinnlichen, kreatürliche Leiden des Körpers sowie Angst und Einsamkeit des metaphysisch obdachlosen Individuums gegenüber. Allerdings verschwand sie 1820 wieder vom Buchmarkt, mit dem Eindringen ihrer unheimlichen Ingredienzien und innerlich zerrissenen, melancholischen Helden in den literarischen Mainstream. Die ästhetische Faszination an der gotischen Düsternis aber ist bis heute ungebrochen, wie die Renaissance des Vampirfilms (vgl. Spex #327), aber auch das Gothic Revival in der Mode zeigt – man betrachte nur die Entwürfe von Louise Goldin, Givenchy oder auch Alexander Wang bei den Herbst/Winter-Schauen 2010.

Da passt es in die Zeit, dass nun mit dem tschechischen Horrormärchen »Valerie – Eine Woche voller Wunder« (1970) von Jaromil Jires ein kultisch verehrter Film in Deutschland auf DVD erstveröffentlicht wird, der von lüsternen Geistlichen, spinnwebenverhangenen Gewölben, inzestuöser Erotik und Spinnettetüden halbnackter 13-jähriger Mädchen nur so wimmelt. Auch allerlei andere Zutaten aus dem Bildinventar des antiklerikalen Gothic-Genres kommen hier zum Einsatz. Das Werk, das erheblichen Einfluss auf die sexuell tingierten Erwachsenenmärchen der britischen Autorin Angela Carter und das von dieser mitverfasste Drehbuch für Neil Jordans Fantasy-Horror-Film »The Company of Wolves« (1984) ausübte, gilt als eines der letzten der tschechischen Nouvelle Vague. Bevor diese durch das gewaltsame Ende des Prager Frühlings ihr politisch motiviertes Ende fand, brachte sie Werke wie »Der schwarze Peter« (1964; Milos Forman), »Über das Fest und seine Gäste« (1966; Jan Nemec) oder das grandiose Mittelalterepos »Marketa Lazarová« (1967; Frantisek Vlácil) hervor.

Zu Beginn des zeitlich vage am Anfang des 20. Jahrhunderts situierten Films stiehlt ein junger Mann der in einem Gartenhaus schlummernden 13-jährigen Valerie die Perlohrringe direkt vom Leib. Wir erfahren, dass er im Auftrag eines finsteren Herren im schwarzen Umhang handelt. Weil dieser Dieb namens Orlík die Ohrringe aber an Valerie zurückgibt und überhaupt in das auserkorene Opfer verliebt zu sein scheint, wird er von seinem düsteren Gebieter im weiteren Verlauf der Handlung wiederholt gefoltert. Als die barfüßige Valerie auf dem Nachhauseweg bemerkt, wie Blutstropfen die weißen Blütenblätter einer Margerite rot färben, stutzt sie. Einem Blick nach unten folgt die Erkenntnis: Valerie erlebt ihre erste Menstruation. Sie begibt sich mit dem blutgefärbten Zeichen ihres Eintritts in die Welt der Erwachsenen in ihr komplett weiß möbliertes Kinderzimmer. Von dessen Unschuld gilt es nun Abschied zu nehmen. Während Valerie eine Gruppe in einem Bach badender Mädchen beobachtet, die sich necken und küssen, befühlt sie ihren erwachenden Busen. Das klingt nicht nur so, sondern sieht auch aus wie eine Mischung aus präraffaelitischer Malerei, Weichzeichner-Softporno à la David Hamilton und einer Vorwegnahme der mystisch-geheimnisvollen Nymphenerotik aus »Picnic at Hanging Rock« (1975), Peter

Weirs Klassiker des taghellen Horrors. Wir sehen noch, wie die – vermeintliche – Waise Valerie ihrer erstaunlich jugendlich wirkenden, strenggläubigen Großmutter zu spieluhrenhaft-mechanischem Glöckchenklang vom blutigen Ende ihrer Kindheit berichtet, bevor eine Schauspielergesellschaft lärmend auf den Dorfplatz zieht. Hinter einer gelüpften Tiermaske wird eine morbide Fratze mit ausgeprägtem Gebiss sichtbar, die die am Fenster stehende Valerie lüstern angrinst. Von da an gibt es für den geballten gotischen Horror aus Vampiren, geilen Priestern, heidnischer Naturmagie und geheimnisvollen Identitätswechseln kein Halten mehr.

Ab diesem Zeitpunkt etwa verliert man die Lust, die narrativen Fäden der mit surrealistischen Collagetechniken in Szene gesetzten Handlung noch länger detektivisch zu entwirren. Das ist aber nicht weiter schlimm, und es liegt auch nicht etwa an einer fehlenden erzählerischen Stringenz: Auch Träume haben ja ihre Logik. Der Grund ist vielmehr die überwältigende Bilderflut, der man sich nicht mehr analytisch, sondern nur noch im drogenlogischen Modus der Hingabe nähern möchte. Statt Bedeutungen interessieren nur noch Stimmungen. Zwar haben alle Bildelemente einen um Blut, Spiritualität und die Entfesselungen des Eros kreisenden Symbolgehalt. Doch anders als etwa im Werk des Chilenen Alejandro Jodorowsky (»El Topo«, 1970; »Santa Sangre«, 1989), der ganz ähnliche Sujets favorisiert, wird die Symbolik hier nie aufdringlich. Man sieht keine Freud'schen Schlangen aus Männerschößen aufsteigen. Jires spricht nicht den Hobbypsychoanalytiker, sondern den staunenden Genießer im Zuschauer an. Das gelingt auch deshalb so gut, weil der Komponist Lubos Fiser einen kongenialen Soundtrack zum Film beigetragen hat, aus Folkflöten, Chören und einem wiederkehrenden Wiegenlied-Thema. Der Einfluss, den diese Musik auf antimodernistische Neo-Hippies ausübte, muss mit dem der Musik zu Robin Hardys Horror-Folk-Musical »The Wicker Man« (1973; vgl. Spex Nr. 320) verglichen werden. Tatsächlich waren Mitglieder der amerikanischen Band Espers gemeinsam mit weiteren Acid-Folk-Protagonisten aus dem Umkreis von Fern Knight und Fursaxa von »Valerie« derart begeistert, dass sie für ihn im Jahr 2007 einen alternativen psychedelisierten Soundtrack komponierten und bei verschiedenen Screenings – u. a. im New Yorker Museum of Modern Art – unter dem Namen The Valerie Project live zur Aufführung brachten. Das zehnköpfige Fan-Kollektiv veröffentlichte gar ein Album mit diesem Score. Er ist als alternative Audiospur auf der nun vorliegenden DVD enthalten.

Die Symbolik wird nie aufdringlich – man sieht keine Freud'schen Schlangen aus Männerschößen aufsteigen

Lubos Fisers Originalsoundtrack, ebenfalls als CD beigelegt, verleiht »Valerie« eine fließende, traumgleiche Atmosphäre. Dieser Charakter einer montierten Reihung sorgfältig komponierter Bilder ist bereits in der gleichnamigen Romanvorlage des tschechischen Surrealisten Vítezslav Nezval aus dem Jahr 1935 angelegt. Nezval liebte die schwarze Romantik und gab eigens eine Übersetzung der drastischen Gothic Novel »The Monk« von Matthew Gregory Lewis in Auftrag. Sie übte ebenso einen Einfluss auf seine »Valerie« aus wie Max Ernsts Collagen-Roman »Une semaine de bonté« (»Eine Woche voller Güte«; 1934), die Fantômas-Groschenhefte und F.W. Murnaus »Nosferatu« (1922). In der Kunst, schrieb Nezval über diesen Stummfilmklassiker, müsse das Grauen zur Poesie werden.

Das Grauen, welches Valerie durchlebt – selbst der Scheiterhaufen bleibt ihr nicht erspart –, ist die Hölle des Erwachsenwerdens: »Buffy the Vampire Slayer« lässt grüßen. Zuvor unschuldige Dinge und Personen werden mit einem Netz sexueller Konnotationen überzogen. Valerie erkennt, dass die Erwachsenen sexuelle Wesen sind und, schlimmer, dass auch sie von ihnen als ein solches wahrgenommen wird. Das Un-Heimliche ist, wie schon Freud betonte, eben gerade nicht das Fremde, Andere, sondern das immer schon im Heim Anwesende, aber in seiner Doppelbödigkeit nicht Erkannte. Die Großmutter geißelt sich mit einer Peitsche vor einem lasziven Priesterliebhaber, der Geliebte ist eigentlich der Bruder oder vielleicht auch nicht, kurz: Nichts ist mehr, wie es scheint. Zugleich ist Valerie aber auch angezogen von der fremden und seltsamen Welt, die sich mit ihrer erwachenden Libido auftut. Und am Ende wird der Horror gar als notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zu Valeries erotischer Selbstbefreiung sichtbar. Anders aber als im zeitgenössischen Horrorfilm ist Sexualität hier gerade nicht fluchbeladen und schuldhaft. So treten in der letzten Szene zum Gesang eines Kinderchores alle Figuren noch einmal in einer Art heiter-dionysischem Reigen auf und versammeln sich im Wald um Valeries weißes Bett. Die katholische Sexualmoral ist besiegt, der Wald lebt und alle haben sich irgendwie lieb – dieser Schluss ist wohl dem gegenkulturellen libertinen Geist der letzten Blüten des Prager Frühlings geschuldet.

Anders als im zeitgenössischen Horrorfilm ist Sexualität hier gerade nicht fluchbeladen und schuldhaft

»Valerie – Eine Woche voller Wunder«
CSSR 1970, Regie: Jaromil Jires. Mit Jaroslava Schallerová u. a., 73 Min., Original mit Untertiteln, DVD mit CD (Bildstörung / AL!VE) 13.08.10

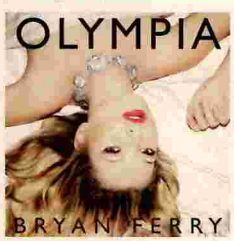
spex

KRITIKEN

MIT

JENS BALZER, CHRISTOPH BRAUN, MAX DAX, ROBERT DEFCON, PHILIPP EKARDT, ALEX ENGELEN, BJÖRN GOTTSTEIN, ULRICH GUTMAIR, SEBASTIAN HAMMELEHLE, LUTZ HAPPEL, THOMAS HÜBENER, GERD JANSON, JAN KEDVES, ARAM LINTZEL, DOMINIKUS MÜLLER, JOACHIM ODY, STEPHAN SZILLUS, ANNE WAAK, KLAUS WALTER, ALEXIS WALTZ

ALBUM



BRIAN ENO

»Small Craft on a Milk Sea«

(Warp / RTD)
29.10.10

BRYAN FERRY

»Olympia«

(Virgin / EMI)
22.10.10

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE

Bryan Ferry ist nun seit 37 Jahren und 13 Soloplatten im Geschäft, ohne größere Brüche und Tiefen. Interessanter ist, dass keine einzige dieser Soloplatten – von »These Foolish Things« (1973) bis heute – wirklich wichtig war. Ferry benannte sein Debüt nach einem jener Songs, die Bar-Pianisten gern vortragen, weil man dazu ebenso gut flirten wie ins Whiskyglas starren kann, und natürlich fand sich eine Version dieses Songs auf dem Album. Dazu kamen zwölf weitere Coverversionen. Ferry war Interpret, nicht Songschreiber – einen Großteil seiner Wirkung verdankte er seiner Stimme, seinem Aussehen und den mit leiser Ironie auf Hochglanz getrimmten Arrangements. Diesem Konzept blieb er über Jahrzehnte treu. Er sang zumeist die Hits anderer Leute, zuletzt 2007 auf »Dylanesque« die von Bob Dylan.

Anders verhielt es sich bei Ferrys früherer Band Roxy Music. Diese hatte mit »For Your Pleasure« 1973 tatsächlich eine Jahrhundertplatte aufgenommen, mit einer Inszenierung und einem Sound irgendwo zwischen Kunsthochschule und Haute Couture. Alle Titel auf dem Album hatte Ferry geschrieben. Weil aber der offiziell für »Synthesizer and Tapes« zuständige und später nur knapp mit Nachnamen genannte Brian Eno die Band nach den Aufnahmen verließ und Roxy Music bis zu ihrer Auflösung 1983 nichts wirklich Gleichwertiges mehr veröffentlichten, wurde Ferry vom McCartney-Syndrom befallen. Sein Solowerk tauge nichts, weil ihm der entscheidende kreative Gegenpart fehle, hieß es.

Anders als John Lennon aber ist Brian Eno nicht tot. Er erfand mit Ambient ein ganzes Genre, veröffentlichte wegweisende Platten wie »My Life in the Bush of Ghosts«, auf der er schon 1980 mit Samples arbeitete, und war später als Produzent für so grausame Alben wie »The Joshua Tree« von U2 verantwortlich. Immer wieder kam in den vergangenen zehn Jahren das Gerücht auf, Roxy Music würden – samt Eno! – an einem neuen gemeinsamen Album arbeiten. Dazu ist es nicht gekommen. Auf »Olympia« aber ist, neben Phil Manzanera und Andy Mackay von Roxy Music, auch Brian Eno dabei. Zugleich erscheint mit »Small Craft on a Milk Sea« Enos neues Soloalbum. Es beginnt mit Sphärengeklimper (»Emerald and Lime«), führt dann über das krachige, rumpelige »Flint March« in ein musikalisches Irgendwo, was nicht verwunderlich ist. Enos Platten bestehen schon seit Jahren aus viel Hall um nichts. Das Genre Ambient scheint ausgereizt und ist dort angekommen, wo es Enos »Music for Airports« bereits 1978 verortete: im öffentlichen Raum, als Hintergrundmusik. Mehr ist dazu gar nicht zu sagen.

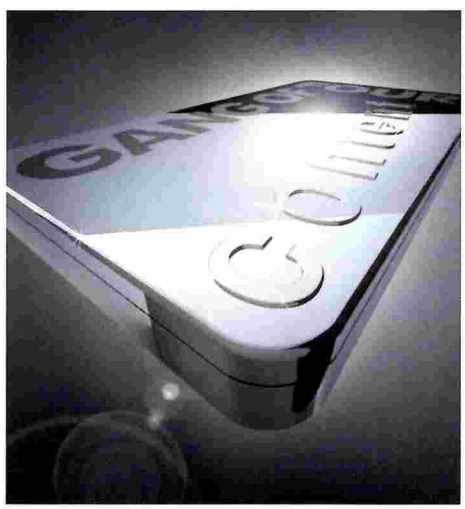
Ferry derweil ist, was den Hall angeht, schon vor Jahren Eno gefolgt. Zeichnete sich sein Frühwerk noch durch die Eleganz eines pointierten Popsounds aus, so setzt er seit Anfang der Neunziger auf eine schwer greifbare Mischung aus Hochglanz-Schwulst und Verblasenheit, die entfernt an das letzte Roxy-Music-Album »Avalon« erinnert. Ferrys Soloplatten »Taxi« oder »Mamouna« erreichten dennoch nie dessen Qualität, und »Mamouna« ging 1994 in der Beschwörung musikalischer Ungreifbarkeit und hochpolierter Oberfläche gar so daneben, dass die

PLATTE DER AUSGABE

Text: Klaus Walter

MTV? CD? www? SMS? Spex? Nie gehört, als 1979 Gang Of Four ihr erstes Album »Entertainment« veröffentlichten. In der Zwischenzeit ist die Berliner Mauer gefallen, die Twin Towers stehen nicht mehr, und die freie Marktwirtschaft hat die chinesische Mauer übersprungen. Darf man von einem neuen Gang-Of-Four-Album erwarten – dem ersten seit 15 Jahren – diese Zeitenbrüche wiederzuspiegeln, so wie man ihren frühen Alben anhörte, woher der politische Wind wehte? Wer, wenn nicht die an Adorno und Marx geschulte Gang könnte Musik und Worte für den Sprung von der alten Ost-West-Front-Welt in den global-digitalen Kapitalismus finden? Vermutlich ist das zu viel verlangt. Dennoch, an diese Band stellt man Ansprüche. Das Letzte, was man von ihr will, ist eine Medley-Platte der eigenen in Stein gemeißelten Vergangenheit.

Keine Band des britischen Postpunk hat so viele Soundalikes im 21. Jahrhundert nach sich gezogen. Das New Yorker Punk-Funk-Revival der frühen Nuller war ein einziges Gang-Of-Four-Memorial-Konzert. The Rapture, Radio 4, !!!, LCD Soundsystem, alle haben »Entertainment« mit Löffeln gefressen; in Großbritannien gilt das ebenso für Bloc Party, Franz Ferdinand und Maximo Park. Gemeinsam ist ihnen allen das Epigonenhafte: Sie haben zwar den Sound der Gang Of Four in die Indie-Disco geschleppt, die Politik aber außen vor gelassen; eine Politik, die sich nicht auf Songtexte beschränkte. Artwork, Eintrittspreise, Vorprogrammgestaltung, Auftrittsorte, all das wurde damals neben der eigenen Soundpolitik diskutiert. In dieser spielte ein vermeintlich so unscheinbares Ding wie eine Melodica – das Kinderinstrument ist in Jamaika so zentral wie andernorts die Gitarre – eine bedeutende Rolle. Gang Of Four verinnerlichten bereits früh die Ästhetik des Dub, ohne darüber zu einer Milchschaum-Reggae-Band wie UB40 zu verkommen. Dub-Ästhetik bedeutete bei ihnen ein Bewusstsein für Leerstellen und Hohlräume, für das, was der Kritiker Paul Morley »awkward holes and sharp corners« genannt hat und mit dem Wissen um die Kolonialgeschichte der jamaikanischen Einwanderer einhergeht.



GANG OF FOUR
»Content«
(Grönland / RTD)
28.01.11

Auf »Content« nun lohnt sich das Warten auf eine Melodica weniger, nur noch selten stößt eine solche in die wenigen Hohlräume der bis ins Breitbeinige durch Gitarrenwände komprimierten Songs. Das Dialogische, eine weitere Eigenheit der Gang-Of-Four-Politik, ist jedoch geblieben. Ständig fallen sich Jon King und Andy Gill, die verbliebenen Urmitglieder, ins Wort, eine weitere Aneignung afrikanisch-amerikanischer Musiktraditionen. Die klügsten hiesigen Gang-Of-Four-Adepten, Die Goldenen Zitronen, haben diese dialektische Kunst – mehr denn je auf ihren letzten beiden Alben – zweckentfremdet. Und wie steht es um die Politik? 2011 arbeiten sich Gang Of Four am digitalen Alltag ab, am unternehmerischen Subjekt, an den Imperativen der Ökonomie und ihren Zumutungen für das im Zweifel erschöpfte Selbst. »Who can steal when everything is free?«, fragt der Hit »Who Am I?«, in dessen Refrain es weiterhin heißt: »... when everything is me?« Allein für diese Zeilen würden Franz Ferdinand von Glasgow nach Leeds laufen, barfuß. »A Fruitfly In The Beehive« dagegen könnten die Red Hot Chili Peppers bestens zum Alternative-Kuschelrock-Bestseller verunglimpfen. Der treibende, Schneisen schlagende Bass der frühen Achtziger ist über weite Strecken durch einen raumgreifenden Gitarrenrockismus verdrängt worden.

Keine Frage: »Content« ist ein kräftiger, muskulöser Brocken. Sie hätten sich mehr Momente nach Art von »It Was Never Gonna Turn Out Good« gönnen können: Eine Spaghetti-Western-Gitarre spielt das Lied vom Tod, plötzlich durchbricht eine Autotune-Stimme den soliden Gang-Groove und eröffnet einen Dialog mit einer unverfremdeten Gegenstimme – ein schockierender, zum Lachen animierender Einbruch der Soundgegenwart, der erneut die Frage nach dem Epigonalen aufwirft. Denn wäre es für jene, von denen so viele Jüngere gelernt haben, nicht doch besser gewesen, von Jüngeren zu lernen? Sicherlich, niemand will Dubstep von Gang Of Four hören. Doch wenn man den superamüsanten Autotune-Neofunk von Squarepushers Daddelprojekt »Shobaleader One« nimmt... dann sollte man aufhören zu träumen. Gang Of Four waren, sind und bleiben ein monolithischer Block, der sich kaum neu erfinden lässt, zumal die Fähigkeit zur permanenten Neuerfindung ja den ökonomischen Diktaten geschuldet ist, die sie ausdrücklich kritisieren. Begnügen wir uns also mit zaghaften Modernisierungen. Dazu gehört auch antirockistische Medienguerilla, wenn Gang Of Four online mit Band-Gimmicks ›value for money‹ bieten: eine »authentisch demolierte Gitarre, handsigniert von Andy Gill, eingewickelt in die verbliebenen Saiten«, für 450 Pfund. Ein Helikopterflug mit der Band zum Glastonbury-Festival nebst Backstage-Pass. Kostenpunkt: 950 Pfund. Das ist ›Entertainment‹ mit ›Content‹. Wer's glaubt, der kauft.

Platte in ihrer Absurdität heute fast schon wieder interessant wirkt.

Auf »Olympia« – sein erstes Album seit »Mamouna«, das überwiegend nicht aus Coverversionen besteht – bleibt Ferry diesem ästhetischen Konzept treu. Bereits der erste Titel »You Can Dance«, auf dem Ferry seinen Trademark-Hauchgesang mit Wabersounds und jener Art von Gitarrenlinien unterlegt, die Rockfachleute als ›treibend‹ bezeichnen, lässt wenig Gutes vermuten. Dafür geht Ferrys Konzept bei Balladen auf. Nach einer ganzen Reihe überproduzierter Grässlichkeiten erweisen sich die letzten beiden Titel der Platte, die so schönen wie verführerischen »Reason or Rhyme« und »Tender Is the Night«, als Höhepunkte. Dass Eno gerade hier nicht dabei ist, mag für Ferry einen stillen Triumph bedeuten – der andere ist eindeutig: Beide Songs sind keine Coverversionen.

DOWNLOAD

DAS RACIST

»Sit Down, Man«

(Mad Decent / Greedhead / Mishka)
14.09.10

TEXT: STEPHAN SZILLUS, ALEX ENGELEN

Blogger, DJs, Fachblätter, die Aggregatoren des internationalen Hipstertums überschlagen sich seit Monaten in ihren Lobeshymnen auf ein Rap-Trio aus Brooklyn. Der Grund: Das Racist machen hyperreferenziellen Hiphop, der sich aus parodistischem Kifferhumor, semiakademischer Sozialkritik sowie absurden Nerd-Anspielungen speist und en passant den platten Machismo des amerikanischen Mainstream-Raps ad absurdum führt.

Das Racist ist eine multikulturelle Band, bestehend aus Himanshu Suri und Ashok Kondabolu – beides Kinder indischer Einwanderer – sowie Victor Vazquez, einem MC mit afrokubanischem Background. Suri und Vazquez trafen sich an einer Kunstuniversität in Connecticut, einige ihrer Kommilitonen zogen in den Folgejahren ebenfalls nach Brooklyn und gründeten Bands wie MGMT oder Chairlift. Sie selbst landeten als Das Racist 2009 einen YouTube-Hit mit dem Gaga-Rap »Combination Pizza Hut and Taco Bell«, der Hype erreichte jedoch erst durch ein kostenloses Mixtape (»Shut up, Dude«) Anfang des Jahres seinen vorläufigen Höhepunkt. Nur ein halbes Jahr später liegt bereits der zweite Free-Release »Sit Down, Man« vor, ein Album mit Gastauftritten von Underground-Ikonen wie El-P bis Roc Marciano und Produktionen von Diplo, Dame Grease und Boi-1da.

Der musikalische Nährboden von Das Racist besteht aus eklektischen Retro-Breakbeats, wie man sie von The Cool Kids kennt. Während sie in der kritischen Rezeption des Öfteren mit den Beastie Boys verglichen werden, erinnert der Rap des Trios tatsächlich eher an den kürzlich verstorbenen Graffiti-Künstler und Wortakrobaten Ramm:Ell:Zee, im Speziellen an dessen epochale Basquiat-Kollaboration »Beat Bop« von 1982, die den Beastie Boys eine Blaupause für ihren dadaistischen Stream-of-Consciousness-Flow lieferte. Diese Technik verknüpfen Das Racist mit popkulturellen Referenzen, von Atari-Konsolenspielen über alte Cartoons bis zu Random Rap. Man tut allerdings falsch daran, in dem Trio schlicht eine Hiphop-Karikatur zu sehen.

Das Racist beschreiben Ihren Ansatz als »dekonstruktivistisch«: Sie machen sich nicht über Hiphop lustig, sondern lieben ihn so sehr, dass sie ihn gegen Ideenlosigkeit und platten Pathos verteidigen müssen – durch die Glorifizierung der popkulturellen Ikonen ihrer Jugend. So schulden ihre Reimkaskaden dem Offbeat-Reimschmied MF Doom genauso viel wie den Absurdistan-Metaphern der Diplomats. Die gemeinsame Vergangenheit in einem Wohnheim für »Students of Color for Social Justice« am Wesleyan College liefert Das Racist ein weiteres Ideen-Reservoir – die akademisierte, aber bewusst vorurteilsvolle Auseinandersetzung mit Amerikas rassistischer Vergangenheit und deren Folgen. Scharfsinnige, in Studentensprech übersetzte Beobachtungen der vermeintlich postrassistischen Obama-Realität verhalfen dem Trio nicht nur zum Namen (dem ironisch-übertriebenen, vom WG-Sofa gebrüllten »That's racist!« in Richtung des konservativen Nachrichtensprechers), sondern auch zur Teilnahme an sozialpolitischen Diskussionen in Meinungsinstanzen des intellektuellen Mainstreams, wie Village Voice und The New Yorker.

Trotz all dem ist der Sound von Das Racist äußerst zugänglich, zumindest, wenn man nicht den Perfektionsdrang verspürt, die komplexen Metaphern ihres US-amerikanischen Mikrouniversums zu dechiffrieren. Ob diese Typen ernst machen oder blödeln, bleibt über weite Strecken im Dunkeln. Sicher ist: Sie polarisieren durch unkonventionellen Stil, ohne sich um einen solchen wirklich zu bemühen. Und das ist ein Alleinstellungsmerkmal in der Flut von talentierten, aber sich thematisch und musikalisch im Kreis drehenden Hiphop-Hoffnungen.

ALBUM

FRANCESCO TRISTANO

»Idiosynkrasia«

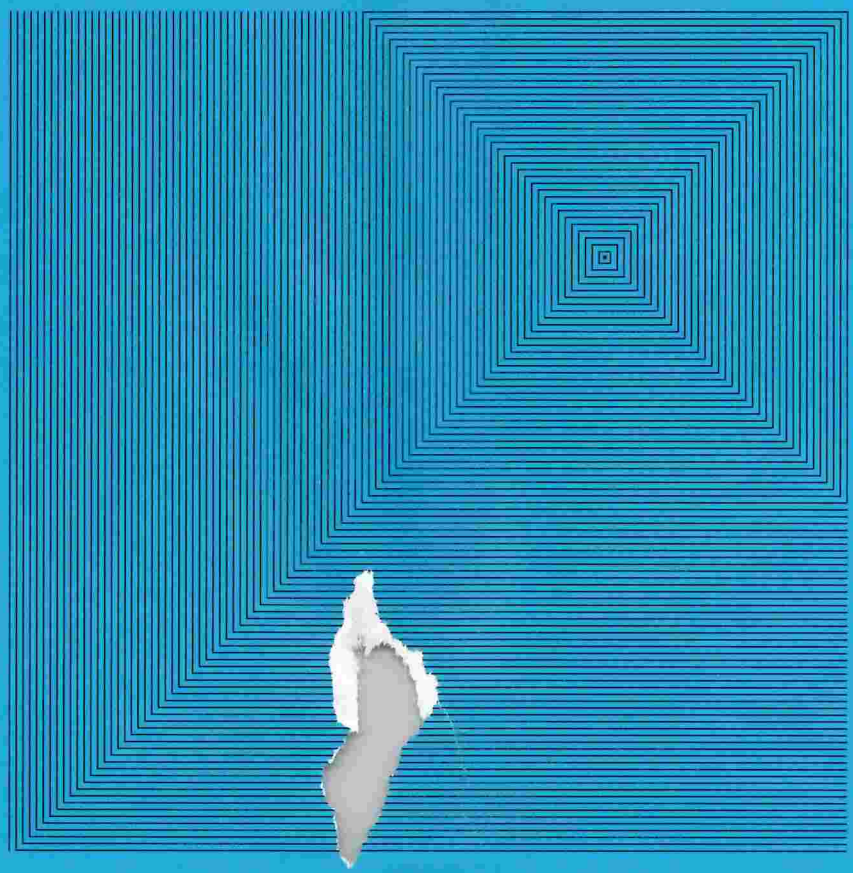
(Infiné / Alive)
19.11.10

TEXT: BJÖRN GOTTSTEIN

Woran erkennt man, dass ein klassischer Konzertpianist cooler ist, als er es von Berufs wegen sein müsste? Er schnippst mit den Fingern, wenn Popmusik läuft. Francesco Tristano sitzt in Detroit im Studio der Techno-Legende Carl Craig, hört seine eigene Musik und gibt der Kamera zu verstehen, dass er den Groove auch wirklich spürt. In diesem PR-Video stellt er das erste Stück seiner neuen Platte vor, »Mambo«, das mit tiefen, harten Klavierfiguren beginnt. Das Instrument klingt präpariert, als habe man Radiergummis und anderen Unrat zwischen die Saiten geklemmt, um ihm einen perkussiven, trockenen Klang zu verleihen. So fügt sich sein Klavier glänzend zwischen die hoch gestimmte Bassdrum und die nachlässig scheppernde Hi-Hat ein.

Dass sich das Sounddesign der musikalischen Avantgarde gut mit elektronischer Popkultur vertragen kann, ist längst kein Geheimnis mehr. Der luxemburgische Pianist Francesco Tristano versteht es, dieser Liaison eine eigene Facette abzugewinnen. Insbesondere, weil er selbst als Pianist an den ansonsten weitgehend elektronisch produzierten Tracks beteiligt ist, verleiht er seinen Stücken die Aura des Authentischen. Fast möchte man Autoren-Techno dazu sagen.

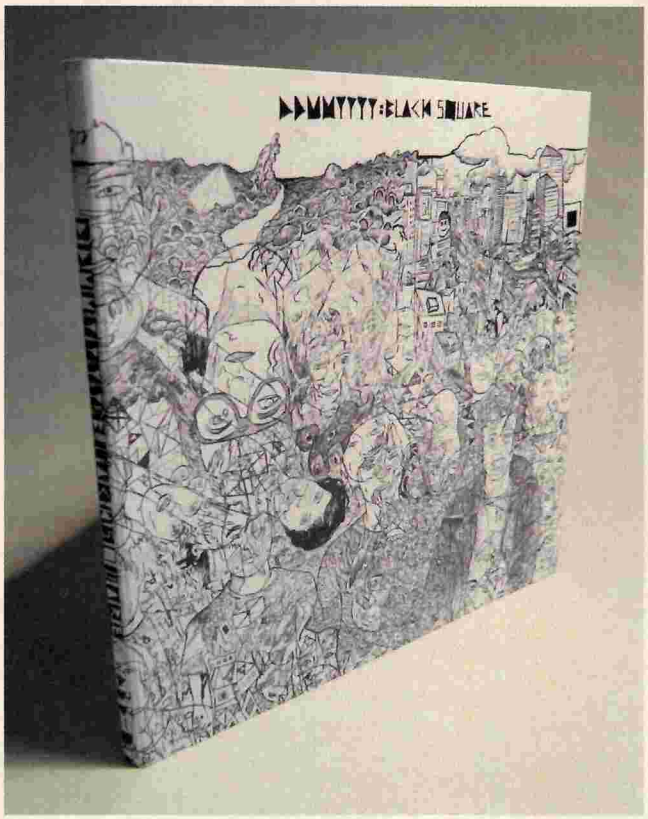
Für die Avantgarde mag die Vereinnahmung der über Jahrzehnte hin erworbenen Techniken durch die Popkultur dann als Verlust zu Buche schlagen, wenn der mit der Klangverfremdung einhergehende künstlerische Anspruch fahrlässig abgekoppelt wird.



CD #94

I Hercules And Love Affair »Painted Eyes« *(Moshi Moshi / Coop / Universal)* II Drums Of Death »Science & Reason« *(Greco-Roman / RTD)* III Jeans Team »Totes Kino« *(Alkomerz)* IV Saalschutz »Headliner der Herzen« *(Audiolith / Broken Silence)* V Gang of Four »Do As I Say« *(Grönland / RTD)* VI Tu Fawning »The Felt Sense« *(City Slang / Universal)* VII Darryl Jenifer »Black Judas« *(Roir / Cargo)* VIII Anna Calvi »Moulinette« *(Domino / Good To Go)* IX Momus »Datapanik« *(Cherry Red / Analog Baroque / Plastic Head / Darla)* X Showcase Beat Le Mot »Du bist da« *(Pudel Produkte / Staatsakt / RTD)* XI Darkstar »Deadness« *(Hyperdub / Cargo)* XII Isolée »Paloma Triste« *(Pampa / RTD)* XIII Magda »Japan« *(Minus / RTD)* XIV Barker & Baumecker »Drin« *(Ostgut Ton / Kompakt)* XV Driver & Driver »Kampf im Kulturkaufhaus« *(Staatsakt / RTD)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach



DD/MM/YYYY-Klappcover mit Booklet
Coverart: Tomas Del Balso, Layout und Inlay: Matt King

Aber es wird immerhin deutlich, dass Komponisten Neuer Musik immer noch Grundlagenforschung betreiben, die über den Konzertsaal hinaus bedeutsam wird. Umgekehrt gerät eine Technoplatte, die Stilmittel der Avantgarde nutzt, in Gefahr, überambitioniert und prätentiös zu wirken.

Er habe dem Klavier eine neue Identität verleihen wollen, erklärte Tristano einmal in einem Interview. Und indem er dieser monströsen Ikone der Bürgerlichkeit in Tracks wie »Wilson« oder »Fragrance de Fraga« einen Ort zwischen Rolands TB-303 und TR-606 zuweist, ist ihm das sogar gelungen. Aber Tristanos musikalische Vorstellung orientiert sich eben nicht nur an der bedingungslosen Härte reduktionistischen Technos, sondern wird leider auch vom seifigen Lebensgefühl des Café-del-Mar-Sounds, von Sauna-CDs und anderem New-Age-Kitsch geprägt, wodurch sich beim Hören dann doch ein Missbehagen einstellt, aus dem in den ruhigen, pianistisch dominierten Stücken, »Nach Wasser noch Erde« oder »Lastdays«, sogar Ablehnung wird. Geschmacklose Motivfolgen, peinliche Hall-Effekte, bedeutungsschwere Akkorde: Das kennt man alles schon von George Winston und dem Keith Jarrett des Köln-Konzerts, und schon damals hat das [illegible] fallen. Konzepte sind auch dazu da, [illegible] Künstler vor sich selbst zu schützen. Dies[illegible]latte hätte ein stringenteres Konzept sicher [illegible]t getan.

ARTWORK

DD/MM/YYYY

»Black Square«

(Invada / Cargo)
26.11.10

Abb. oben links

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER

Beim Anblick des Covers von »Black Square«, dem dritten Album der kanadischen DD/MM/YYYY, lässt sich schon erahnen, was musikalisch in ihm steckt. Ein überbordendes, von Bandmitglied Tomas del Balso krakelig gezeichnetes Wimmelbildchen eröffnet sich dem Betrachter. Eine Mikrowelt aus Stadt und Land, Wolken und Meer, durchsetzt von transparenten Comic-Gesichtern, merkwürdigen geometrischen Formen und fragmentierten Gestalten, dies alles vielfach dupliziert und bis zur Unkenntlichkeit ineinander verschränkt. Selbstverständlich verläuft eine derartige zeichnerische Covergestaltung stilistisch in den Bahnen von Indie-Punk-Comic-Crossover-Traditionen der US-amerikanischen Popkultur, mit einer schier unerschöpflichen Bandbreite verweiswürdiger Vorgänger, von Jeffrey Lewis über Daniel Johnston bis hin zum Werk des ehemaligen Black-Flag-Covergestalters Raymond Pettibon.

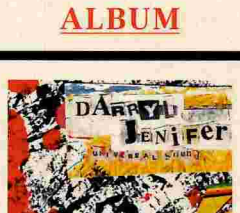
Soweit so schön. Interessant wird es, wenn man dieses kleinteilige chaotische Erscheinungsbild als künstlerisches Paradigma für das in ihm steckende Album nimmt, das bereits vor einem Jahr in Amerika veröffentlicht wurde und jetzt mit einjähriger Verspätung in Europa ankommt. Denn DD/MM/YYYY wursteln sich auf ihren zwölf Tracks mit einer Gesamtlänge von gut 35 Minuten atemlos und hektisch durch diverseste Tempi, Stimmungen, Stile und ändern gefühlt alle zwei Minuten die Richtung. Die fünf Musiker aus Toronto bringen so ein recht komplexes, aber auch erstaunlich geschlossenes Album zustande, das sich optisch in der zittrigen Strichführung ihres Covers spiegelt und klanglich die etwas angestaubten Grundbausteine des Begriffs Math-Rock ins Gedächtnis zurückruft: Asynchronität, Dissonanz und ein Gesang, der nichts dagegen hat, als Instrument verstanden zu werden. Während Postrock im konsequenten Sinne mit dem Ziel antrat, tradierte Rockismen gänzlich oder zumindest bis zur Unkenntlichkeit ad absurdum zu führen, dekonstruieren DD/MM/YYYY diese lediglich und legen sie übereinander, sodass ein heilloses Durcheinander aus halbtransparenten, sich überlappenden Rockfolien entsteht.

Noisige, aber präzise und minimale Gitarrenriffs, synkopische Rhythmen, akkurate, zappelige Bassläufe und metallisch-schriller Gesang bestimmen den hyperaktiven Sound. Die Parole »nach vorne und am Anschlag« zieht sich durch das gesamte Album. Nur hin und wieder streut das kanadische Quintett eine ruhigere Nummer ein, was der Experimentierlust, befeuert durch permanenten Instrumententausch, keinen Abbruch tut. In »Birdtown« etwa wird mit Klarinette, Saxophon und Synthesizer gekonnt zwischen Neunziger-Postrock, Achtziger-Konsolen-Sounds und Siebziger-Progrock mit Jazz-Anleihen à la Soft Machine herummäandert. In schlechten Momenten allerdings gelangen DD/MM/YYYY auf gleichem Weg zu gähnend langweiligen, ja geradezu peinlichen Resultaten, wie im Track »My Glasses«, der exakt das bietet, was er im Titel ankündigt: sphärische Sounds gefüllter Wassergläser. Das ist dann wohl eher Avantgardismus für Anfänger.

Qualitativ ist »Black Square« also ein ›mixed bag‹. Interessanterweise aber gelingt

es der Band gerade auf diese Art, produktiv mit dem Albumformat umzugehen. Keine Frage: Am meisten Sinn ergibt »Black Square« genauso wie sein Cover dann, wenn es aus der Vogelperspektive als Einheit betrachtet wird. Dann wirkt es wie ein Bild aus einem Guss, allerdings mit unzähligen Windungen, Intensitätsabstufungen, versteckten Nebensträngen und – sobald man sich heranzoomt – Verschneidungen.

ALBUM



DARRYL JENIFER

»In Search of Black Judas«

(ROIR / Cargo)
12.11.10

TEXT: ULRICH GUTMAIR

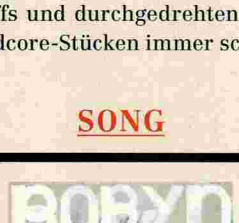
Die Bässe rollen so rund und tief, so fest und weich zugleich, dass man glaubt, sie anfassen zu können. So einfach die Melodien sind, so präzise sind sie gespielt, mit viel Ruhe. Darryl Jenifer war lange Jahre Bassist der großen Bad Brains, jetzt hat er sein erstes Soloalbum »In Search of Black Judas« veröffentlicht.

Die Bad Brains, ein paar schwarze Jungs aus Washington D.C., hatten Ende der Siebziger Punk entdeckt, Eater, die Sex Pistols, The Clash, über Letztere auch Reggae, und fortan machten sie sich daran, eine der besten Hardcorebands aller Zeiten zu werden. Dabei brachten sie das Kunststück fertig, zwischen ihren Reggae-Stücken Geschwindigkeitsrekorde zu brechen. Bald waren die Bad Brains »Banned in D.C.« und zogen nach New York City um. Dort wurden sie zu Jah Rastafar-I bekehrt und entdeckten PMA, die ›positive mental attitude‹, was sie nicht daran hinderte, durch schwulenfeindliche Äußerungen einen Skandal in der Punkszene zu provozieren. 1982 veröffentlichten sie auf ROIR ihr erstes Album. Vier Jahre später folgte das unfassbare »I Against I«, welches zwar Hardcore war, aber Popqualitäten hatte, so viel Funk und unglaubliche Melodien waren in ihm enthalten. ROIR gibt es immer noch. Und ebendort ist nun auch »In Search of Black Judas« erschienen.

Wenn etwas Hardcore an diesem Album ist, dann ist es die Art und Weise, wie hier Rocksteady als Dub gespielt wird, nämlich in purer, fast hypertraditionalistischer Form. Zum Einsatz kommen neben Jenifers Bass die Gitarre Basil Spliffingtons, der so spielt, als säße er 1978 in einem Studio in Kingston. Dasselbe gilt für die Percussions von Bongo Bill Jones und das Keyboard von Bubs Williamstone III. Das Saxofon, gespielt von Pete Bittner, wird nur äußerst sparsam eingesetzt. Weiter oben, in himmlischer Höhe, spielt Harold G Harmonika und verliert sich dabei in dubbigen Echos. Dazwischen Stimmen, von überall her gesampelt, geformt und geknetet, manchmal tief heruntergepitcht, manchmal so hoch wie Mickey Mouse. »Is somebody here?«, fragt jemand im Intro. Das darauf folgende »Black Judas« wird mit den Worten eingeläutet: »The bad black lion is loose!«

Darryl Jenifer hat ein Album voller Stücke aufgenommen, die in ihrem Spirit wie in ihrer Form an klassische Dubs erinnern, auch wenn einige wenige seiner Sounds und Ideen aus der ultramodernen Welt des zeitgenössischen R&B stammen. Man fühlt sich hin und wieder an alte Scheiben aus dem Hause On-U Sound erinnert, an African Head Charge oder an das Dub Syndicate. An Musik also, die langsam ist und die, ohne großen Aufwand zu betreiben, Berge versetzen kann. Man verzeiht Jenifer, dass dieses schöne Album albernen »Sellout«-Vorwürfen an irgendeinen schwarzen Brother gewidmet ist (Wer soll das sein? Obama?). Weil es Laune macht, wunderbare Lovesongs auf zwei Zeilen herunterbricht, voll knackiger Grooves ist, und so relaxt, wie es die Bad Brains mit all ihren superschnellen, supertighten, mit fetten Gitarrenriffs und durchgedrehten Soli versehenen Hardcore-Stücken immer schon waren.

SONG



ROBYN

»Stars 4-Ever«

(Konichiwa Records / Embassy of Music)
03.12.10

TEXT: JAN KEDVES

Eines der Rätsel unserer Zeit bleibt, wie es der schwedischen Popsängerin Robyn gelingen konnte, sich nicht nur bei Kindern, sondern auch im Kreis versiert popkritischer

JUNGE LEUTE, AUFGEPASST!

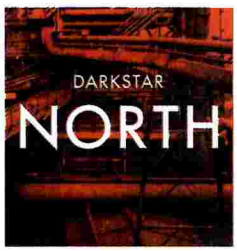
Alles außer Indierock mit Jens Balzer

Hallihallo, liebe Leser, und herzlich willkommen zu unserer völlig neuartigen Spex-Musik-Kolumne. Künftig wollen wir uns hier mit Motiven und Moden, mit Themen, Trends und Phänomenen befassen, die in dieser ansonsten tadellosen Zeitschrift traditionellerweise zu kurz zu kommen drohen, zum Beispiel mit Black Metal, Drone Rock, keltischem Folk, Free Jazz und Tanzmusik mit ungeraden Rhythmen. Im Grunde also mit allem außer Indierock. Wenn Sie Indierock genauso hassen wie ich, sind Sie in dieser Kolumne genau richtig.

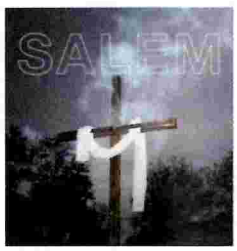
Unser Thema heute: die erstaunliche Renaissance des gregorianischen Chorals. Wie jeder weiß, der im vergangenen Jahr ein paar Schallplatten angehört oder Konzerte besucht hat, hieß der Megatrend 2010: Gothic Pop. Es wurde nicht nur, wie seit Jahren bereits, mit elektronischen Geräten melancholisch gebrummt und dazu von blassen Indierock-Baritonen nach Art von Ian Curtis gebarmt. Nein, Gothic Pop 2010 war abwechslungsreich und geschlechtergerecht. Männer und Frauen, Mädchen und Jungen nutzten sämtliche zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel und das komplette zum Gothic Pop zugehörige Symbolpipapo, zum Beispiel Kuttentragen auf der Bühne, verwackelte Gruselvideos sowie Bandnamen, die aus unaussprechbaren Freimaurerzeichen bestehen.

Vor allem aber wurde sehr schön gesungen im Gothic Pop des Jahres 2010. Zum Beispiel von James Buttery, einem butterweich ohrenschmeichelnden britischen Crooner, der als Gaststar auf dem neuen **DARKSTAR**-Album »North« (Hyperdub / Cargo) nicht nur die längst vergessene Human-League-B-Seite »Gold« zur herzzerreißendsten Herzschmerzballade des Jahres veredelt, sondern auch auf Eigenkompositionen wie »Deadness« den Dubstep der ersten Darkstar-Alben in – wie britische Fachleute inzwischen sagen – Sadstep verwandelt.

Meine Lieblings-Goth-Croonerin des Jahres war Nika Roza Danilova alias **ZOLA JESUS**, eine Wasserstoffblondine aus dem schönen Wisconsin, gerade 21 Jahre alt,



DARKSTAR
»North«
(Hyperdub / Cargo)
22.10.10



SALEM
»King Night«
(Iamsound / Sony)
28.09.10

aber schon seit einigen Jahren in der kalifornischen Lo-Fi-Noise-Szene tätig. Auf ihrem ersten, auch in Deutschland herausgekommenen Album »Stridulum II« und der 7-Inch »Poor Animal« (beide: Souterrain Transmissions / RTD) hört man zu gregorianischen Chorälen und dumpfem Gepauke den schönsten Gothic-Alt seit Siouxsie Sioux: kräftig, zitternd und zornig, aber gelegentlich auch mal kunstvoll ins Zeternde kippend. Klanglich noch wagemutiger, wenn auch songhaft verwaschener als die genannten Platten ist die als Import erhältliche 12-Inch »Zola Jesus vs. LA Vampires« (Not Not Fun Records), die Danilova mit der Pocahaunted-Sängerin Amanda Brown eingesungen hat.

Wer es noch eklektischer mag, sollte einen Blick in die Witch-House-Szene werfen. Dabei handelt es sich um einen insbesondere unter kalifornischen Jugendlichen verbreiteten Trend, bei dem sich gregorianische Chöre mit käsigen Synthie-Streichern und Hiphop-Beats verbinden, dazu wird ekstatisch gehechelt und satanisch rückwärts geraunt. Bisherige Höhepunkte dieses neuen Genres: das Album »King Night« (Iamsound / Sony) von der Gruppe **SALEM** sowie »oOoOO« (Tri Angle), die erste 5-Track-EP des in San Francisco beheimateten Produzenten **oOoOO** alias Christopher Dexter Greenspan. Während oOoOO sein Mönchsgemurmel und Dunkelgetute mit Hindi-Pop und Sitargesurre mischt, drücken die als Salem firmierenden Heather Marlatt, John Holland und Jack Donoghue mit unheilig aufquellenden Pseudo-Orchestern und heruntergepitchten Evil-Rap-Einlagen bei der Geschmacksgrenzenüberschreitung deutlich mehr auf die Tube. Die älteren unter unseren Lesern werden sich hier an den auf Ibiza lebenden Produzenten Michael Cretu und sein Enigma-Projekt erinnern – gregorianische Chöre und Disco-Beats! In Deutschland wird diese Tradition derzeit am schönsten von dem Ensemble **GREGORIAN** fortgesetzt, das auf seinem neuen Album »The Dark Side of the Chant« (Starwatch / Sony) unvergängliche Klassiker des Pop wie »Hell's Bells« und »Born to Feel Alive« in zeitgemäßer Choral-Disco-Form neu interpretiert.

Aber auch im Bereich der Tanzmusik mit ungeraden Rhythmen erfreut sich der gregorianische Choral gegenwärtig großer Beliebtheit. Mein Lieblingsstück aus diesem Genre: »Hypno Angel« von **SHACKLETON**. Seinen eigenen Klassiker aus dem Jahr 2008, der seinerzeit schon auf der »Soundboy Punishments«-Kopplung von Skull Disco zu hören war, hat Shackleton jetzt auf seiner fabelhaften neuen »Fabric 55«-CD (Fabric / RTD) geremixt. Im Original hörte man über einem knurztrocken auf Knochen geklopften Beat eine orientalisch leiernde Frauenstimme; in der aktuellen Version hört man über einem knurztrocken auf Knochen geklopften Beat einen gregorianischen Choral. Gestern Mekka, heute Rom: Entscheiden Sie selbst, was sie von dieser weltanschaulichen Wende im Autoren-Dubstep halten wollen. Und jetzt ein gesegnetes Neues Jahr.

Erwachsener als interessante Künstlerin zu verkaufen. Natürlich wäre nichts langweiliger, als einer mit grausligem Seichtpop bekannt gewordenen Sängerin verbieten zu wollen, sich zwischen Peaches, Santigold oder M.I.A. einzureihen. Sie müsste dafür allerdings mehr ändern als ihre Frisur. Unnötig, in diesem Zusammenhang nochmals an Robyns Schmierballade »Show Me Love« aus dem Jahr 1997 zu erinnern (dies wird in der Regel getan, um die Erzählung von ihrer ›verblüffenden Wandlung‹, ihrem ›edgy restyling‹ zur coolen Boller-Electro-Queen zu dramatisieren). Nein, selbst wenn man keinerlei Ahnung von Robyns Vorgeschichte hätte, ließe sich aus jeder ihrer Melodien, aus jeder Bühnengeste und jedem Marketing-Schritt herauslesen, dass es bei ihr noch immer darum geht, es irgendwie jedem Recht zu machen. Dabei ist es keineswegs schlecht, ans Geschäft zu denken; viele der Riot-Grrrl- und Post-Riot-Grrrl-Musikerinnen, von denen sich die ›neue Robyn‹ Aufmüpfigkeit und Selbstbestimmung suggerierende Teile ihrer Performance abgeguckt hat, wären gut beraten gewesen, sich besser zu vermarkten. Doch bei Robyn führt die Aneignung der DIY-Idee zu Frechheiten wir ihrem Triple-Album-Konzept »Body Talk«, mit dem sie sich in diesem Jahr als Ritterin der Unkonventionalität aufgeführt hat.

Eine Ex-Chart-Künstlerin gründet ihr eigenes Label, um sich endlich nicht mehr an die Release-Taktung der bösen Majors halten zu müssen? In Wahrheit war es Abzocke: »Body Talk Pt. 1« und »Body Talk Pt. 2« mochten mit acht bzw. neun Tracks noch als kurz geratene Longplayer durchgehen, auf dem neuen ›Album‹ »Body Talk Pt. 3« finden sich nun nicht mehr als fünf Stücke, von denen eins ein Remix des Songs »Indestructible« ist, den man bereits von »Body Talk Pt. 2« kennt. Es mag zwar schon vorgekommen sein, dass Künstler Singles und EPs auf einem »Best-of« sinnvoll zusammenfassen konnten; aber noch niemand ist auf die Idee gekommen, innerhalb eines Jahres seine mit B-Ware gestretchten EPs jeweils als ›Alben‹ und das »Best-of« wiederum als zusätzliches Album zu verkaufen.

»Es reicht, einfach nur zu funkeln, zusammen glücklich zu sein, von allen bestaunt zu werden und auf und nieder zu hüpfen.«

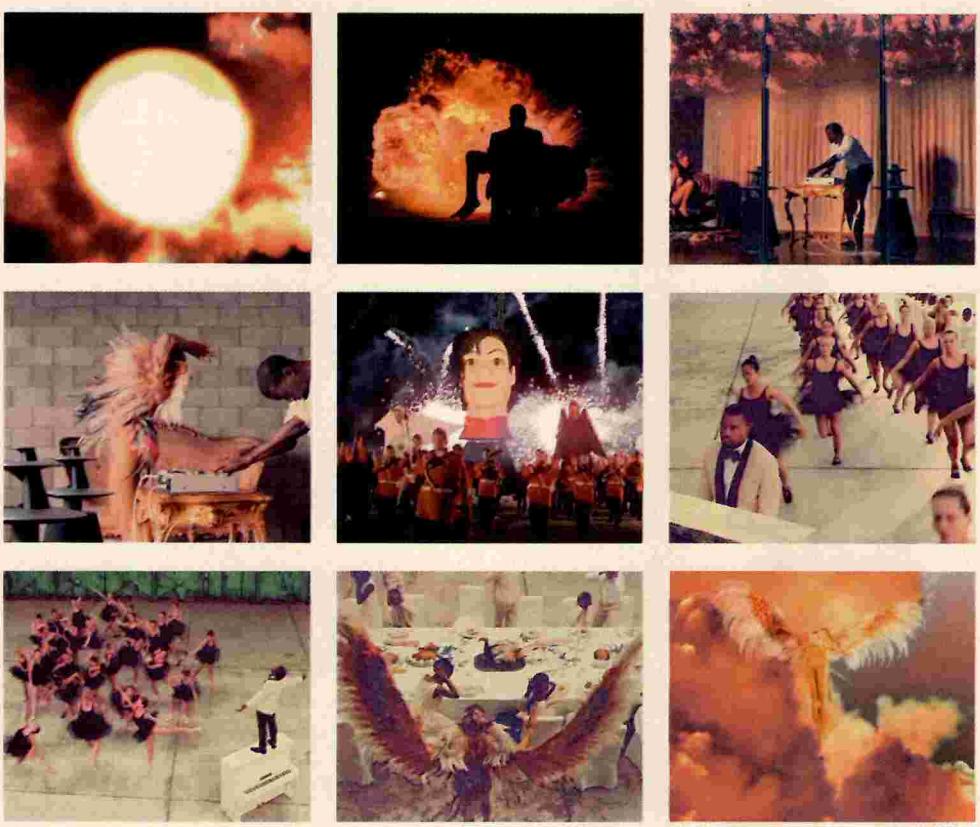
Kommen wir daher zur Musik, oder genauer: zu »Stars 4-Ever«, einem der neuen, parallel auf »Body Talk Pt. 3« und »Body Talk« veröffentlichten Songs. In ihm wird überdeutlich, wie bei Robyn letztlich alles grimmige Posieren und Faustballen, alles Gerede von der Verschwesterung mit »Bitches« und »Chicks« doch in Harmoniesucht und Hupfdohlerei mündet. »You and me together / Stars forever«, lässt sie ihre Stimme im Refrain zuckern; was den Track angeht, bedient sie sich dabei recht überdeutlich bei Madonnas »Get Together«. Von Ecken und Kanten fehlt hier jede Spur, ebenso von einem Feindbild, gegen das es anzusingen gelte. Nein, es reicht, einfach nur zu funkeln, zusammen glücklich zu sein, von allen bestaunt zu werden und auf und nieder zu hüpfen: »Stars 4-Ever« richtet sich an ein leicht zu beeindruckendes Publikum. Womit wir zurück am Anfang wären: Wenn es tatsächlich stimmt, dass diejenigen, die man früher Teenager nannte, heute schon erwachsener sind als die eigentlich Erwachsenen (siehe Jahresrückblick in diesem Heft), und wenn es auch

Gib und dir wird gegeben

Musik, Videos, Games und Spielfilme, so viel du willst, für nur 5 €* im Monat downloaden und mit deinen Freunden auf zaOza teilen.

*Der erste Monat ist kostenlos. Ab dem zweiten Monat für 4,99 € alle 30 Tage im Abo (zzgl. Datenübertragungskosten deines Anbieters). Jederzeit zum Ablauf der 30 Tage kündbar. AGB auf www.zaOza.de

www.ZAOZA.DE



Kanye West »Runaway« (USA, 2010), Buch: Hype Williams, Regie: Kanye West, Art Direction: Vanessa Beecroft. Mit Selita Ebanks u.a., 34 Min.

stimmt, dass sich die neuen Teenager – diejenigen, die auf der Suche nach rebellischen Gesten schon mit einer zackigen Frisur zufrieden sind – höchstens noch in den Reihen der Unter-Zehnjährigen finden, dann sind sie es, für die Robyn ihre Lieder singt. Sagen wir: Musik fürs Ikea-Kinderparadies.

VIDEO

KANYE WEST

»Runaway«

(Roc-a-Fella Records / Universal)
www.kanyewest.com

Abb. oben links

TEXT: CHRISTOPH BRAUN

Über Kanye West lässt sich vieles sagen, eines aber mit Sicherheit nicht: dass ihm die Regeln, nach denen in unserer Viral-Marketing-Epoche Aufmerksamkeit – nennen wir sie Buzz – generiert wird, fremd wären. Gut einen Monat vor dem Release seines neuen Albums »My Beautiful Dark Twisted Fantasy« hat der Rapper mit einem von ihm ins Netz geladenen Kurzfilm die transglobalen Verbindungen glühen lassen. »Runaway« ist nicht bloß Clip, sondern geradezu Hyper-Clip und zugleich Ausdruck von Wests Größenwahn. Ein feuchter Traum aller PR-Strategen, ein hoch- oder überambitioniertes Kunstwerk voller Gegenwart, das auf ein anderes, tatsächlich überaus gelungenes Kunstwerk, Wests neues Album, hinweist. Dass die 35 Minuten Bewegtbilder in Zusammenarbeit mit Hype Williams (Drehbuch) und Vanessa Beecroft (Art Direction) entstanden sind, gerät dabei fast zur Nebensache, denn West selbst hat Regie geführt. Einer der besten Rapper der Welt will beweisen, dass in ihm auch ein begnadeter Filmer steckt.

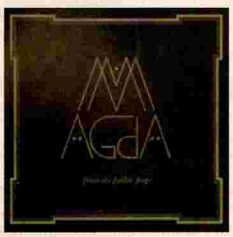
Die Geschichte von »Runaway« beginnt in einer Mischung aus Disney-Saga und US-Actionstreifen, später bewegt sich das Ganze stark in die Nähe des Kunstfilms. Ein Feuerschweif rauscht hinab durch die Erdatmosphäre. Dort entfacht er die Leidenschaft zwischen Mensch (Kanye West als Sportwagenfahrer mit Manieren) und einem mystischen, wunderschönen, aber leider sehr desorientierten Vogel (das Topmodel Selita Ebanks in Federn-Haute-Couture). Im Folgenden gibt West den MC und Produzenten, der, von moderner Architektur umgeben, das verwirrte, der Menschensprache nicht mächtige Tier in seine Obhut nimmt und mit seinen Künsten an der MPC beeindrucken will. Der Rapper, der den College-Boy-Look in den Hiphop getragen hat, ist hier wieder einmal in seiner Paraderolle des Gentleman-Preppys zu besichtigen, und selbstverständlich weiß dieser sich zu inszenieren. Während die Vogelfrau verliebt zuschaut, lässt er zum Song »Runaway« Klavier spielend ein ganzes Ballett um sich herum ausschwärmen – choreografiert von Vanessa Beecroft, der italienischen Künstlerin, die sonst nackte Models in hochhackigen Pumps in Museen stellt.

All dieser Pomp wäre freilich nichts ohne die fantastischen Hiphop-Stücke, die West für sein neues Album auf Hawaii aufgenommen hat. Sie sind in dem Film fast sämtlich zu hören und strukturieren ihn. Der gottgleiche Madlib hat fünf Instrumentals beigesteuert, zu den weiteren ausführenden Partnern gehören Swizz Beats, RZA und Pete Rock. Nach dem zuletzt veröffentlichten »808s & Heartbreak«, dieser Sammlung aus Euro-Beats und Autotune-Exzessen, kehrt Kanye West also zum Hiphop zurück; auf das Liebeskummer-Thema folgt der ins Mystische gewendete Topos der unmöglichen Liebe. Das Ergebnis ist hart erarbeitete Pop-Simplizität. West, Sohn einer Anglistik-Professorin, hat seinen Flow wiedergefunden, und während ähnlich quatschige Doo-Wop-Passagen in der Vergangenheit schon in den besseren Stücken von Cee-Loo und Outkast für Lockerung sorgten, kommt die charakteristische Abgeschlurftheit südstaatlicher Soul-Jams auf »My Beautiful Dark Twisted Fantasy« ebenso zum Tragen wie Rihannas Lipgloss-Stimme.

Selbstverständlich ist Kanye West aber nicht ganz von allein auf die Idee gekommen, ein Fantasy-Epos zu seinem neuen Album zu drehen. In »Runaway« zitiert er rappend Michael Jacksons »Wanna Be Startin' Somethin'«, später lässt er eine Marching Band mit einer Jackson-Ikone aus Pappe durch die Nacht paradieren, und schon zu Lebzeiten Jacksons machte der heute 33-jährige West keinen Hehl aus seiner Bewunderung für den ›King of Pop‹. Jackson war bekanntlich der Prototyp desjenigen Popkünstlers, der die Veröffentlichung eines neuen Albums stets als Möglichkeit sieht, ein Feuerwerk der Begleitinszenierungen zu entfachen und dabei auch filmisch groß auf die Pauke zu hauen. Unvergesslich in diesem Zusammenhang Jacksons 39 Minuten langes Video »Ghosts«, das 1996 seine Alben »HIStory« und »Blood on the Dancefloor« illustrierte und in Zusammenarbeit mit Stephen King entstand. In »Ghosts« hatte Michael Jackson supernatürliche Fähigkeiten – die fehlen West zwar in

»Runaway«, nicht nur schauspielerisch, sondern auch als Regisseur. Doch wir wollen nicht kleinlich sein: Einen ambitionierteren Album-Teaser hat man in der Post-MTV-Ära noch nicht gesehen.

ALBUM



MAGDA

»From The Fallen Page«

(Minus / RTD)
27.10.10

MARGARET DYGAS

»How Do You Do?«

(Powershovel Audio / Word And Sound)
20.10.10

TEXT: ALEXIS WALTZ

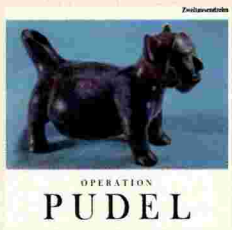
Die Gemeinsamkeiten an der Oberfläche beider DJ-Biografien sind schnell erzählt. Margaret Dygas und Magda sind polnischer Abstammung und in den USA aufgewachsen. Beide bespielen seit Jahren die internationale Clublandschaft auf höchstem Niveau und beide betrachten Berlin als Fixpunkt ihrer musikalischen Praxis. Die eine ist Perlon-Act und Resident der Panorama Bar, die andere die stärkste Repräsentantin von Richie Hawtins Minus-Zusammenschluss. Beide veröffentlichen nun fast zeitgleich ihre Debütalben. Dennoch könnten ihre Ansätze kaum verschiedener sein.

Dygas arbeitet aus der Spannung ihrer Lebensorte und Gefühlswelten heraus, eine Vorgehensweise, die den Abstraktionsgrad elektronischer Klänge aus der eigenen sinnlichen Wahrnehmung herleitet. Sie agiert so als autarke Individualistin und bezieht den Rohstoff ihrer Produktionen aus einer radikalen Offenheit Orten, Menschen und Situationen gegenüber. Magda hingegen entwickelt ihren Sound in engem Dialog mit dem Publikum im Club und ihrem Arbeitsumfeld. Magdas Album verfolgt einen Masterplan, mit dem die Dancefloors des Planeten gerockt werden sollen, Dygas' Masterplan dient eher dazu, im Mikrokosmos des eigenen Sounds aufzugehen, zu verschwinden. »How Do You Do?« wirkt wie eine feine Klangmembran, an der sich Begegnungen und Beziehungen, Stimmungen und Atmosphären präzise vermessen lassen und sich an ihr mit seismografischer Genauigkeit niederschlagen. Dygas' Tracks haben jedoch keine scharf umrissenen Grenzen, genau darin liegen ihre Qualitäten. In ihnen überlagern sich Synthesizer mit akustischen Instrumenten, ihre Klänge spiegeln sich als Field Recordings in zarten Hallräumen wider, und ihre Grooves haben die Spannung einer Wasseroberfläche, die in jedem Moment ins Zittern geraten kann.

Magda hingegen verkörpert den scharfen, ultraprägnanten Sound von Minus, das wie kein anderes Label mit dem zwischen 2003 und 2007 die Dancefloors dominierenden Minimal-Sound verbunden ist. Minus ist eine Clique introvertierter Produzenten, Magdas Rolle innerhalb dieses Verbunds ist die einer Club-Frontfigur. Dabei waren und sind ihre Sets so wenig wie die der meisten Minus-Acts im eigentlichen Sinne minimal. Die dafür typische hypnotische, strenge Konzentration fehlt ihren Sets, sie funktionieren eher als ein effizient im Viervierteltakt getimtes Gewitter aus Klängen und Effekten. Als eine der ersten DJs schöpfte sie die Möglichkeiten des Auflegens per Computer radikal aus, wurde damit von Veröffentlichungen weitgehend unabhängig und kann in ihrem Umfeld entstehende Tracks blitzschnell einbinden, editieren und in ihre Sets einpassen. Auf ihrer 2006 erschienenen Mix-CD »The Dancing Machine« verbriet Madga in einer guten Stunde einhundertdreißig Tracks.

Minus bedeutet so gesehen weniger die Reduktion des eingesetzten Klangmaterials, sondern die Konzentration auf die strukturelle Substanz von Techno. Auf dieser Grundlage entwickelte Magda mit Richie Hawtin und der hinter ihm versammelten Produzentenschar einen Techno-Masterplan für die Nullerjahre. Dieser war auch dringend notwendig, denn viele, die in den Neunzigern noch die reine, technoide Lehre vertreten hatten, sehnten sich mittlerweile nach milderen, housigeren Klängen. Magda verschaffte der futuristischen Musik, die ihren technologischen Charakter in den Vordergrund stellt, den zuckenden Sex-Appeal eines ruhelosen Roboters, der im Sekundentakt neue Klangwelten generiert. Auf »From the Fallen Page« erweist sie sich als kreative Schrauberin, ihre digitale Produktion erweitert das Frequenzspektrum spürbar, die einst monoton pulsierenden Bässe haben mittlerweile ihren eigenen, beinahe organischen Klangraum. Die Unterschiede liegen also auf der Hand: Gemessen an der menschlich-analogen Zerbrechlichkeit von Margaret Dygas' Debüt könnte man Magdas Erstling ›posthuman‹ nennen.

COMPILATION



VARIOUS

»Operation Pudel 2010«

(Staatsakt / Rough Trade)
19.11.10

TEXT: THOMAS HÜBENER

Schorsch Kameruns und Rocko Schamonis beliebter Bohemientreff am Hamburger Elbufer, der Golden Pudel Club, ist ein Ort des gegenkulturellen Party-Hedonismus. Hier ist so einiges möglich: von der enthemmten Bewegungsimprovisation, der Entsublimierung beim Komasaufen oder Bekifft-Deleuze-Zitieren bis zum Erstellen von Listen, wer nach der Revolution umgehend zu töten sei. Im Pudel traf sich die Hamburger Trainingsjackenschule mit den umgekehrten Vokuhila-Frisuren, hier traten früh die Lassie Singers auf, hier war das Gefühl, Teil einer emanzipativen Politik zu sein, ein leicht zu habendes, weil dafür nicht auf Rausch und hübsche Menschen verzichtet werden musste. Disco-Veranstaltungen tragen dort Namen wie »Die Welt zu Gast beim Feudeln« oder »Die Kotze hat meine Jacke verklebt« – die Punkrockvergangenheit wird dergestalt als Freude an Ranz und Siff manifest. Pinkeln sollte man auch lieber woanders.

Nun feiert der Club sein 21-jähriges Jubiläum mit einer Doppel-CD als Quasi-Extraausgabe der »Pudel Produkte«, der hauseigenen 12-Inch-Serie mit elektronischer Tanzmusik. Um das 21-jährige Jubiläum handelt es sich deshalb, weil man – Punkrock! – das 20. verpennt hat. Mit dabei sind Knarf Rellöm, Superpunk, Studio Braun und viele andere der üblichen Verdächtigen. Keine Frage: Der Pudel als subkulturelle Oase in der Gentrifizierungshölle ist wichtig. Auch keine Frage: Die Diktatur des Ironischen, das ständige Augenzwinkern und sich als metawiderständig gerierende Überaffirmative, das es erlaubt, ausnahmslos alles – Schlager, Ballermann, Country-Techno, Truckstop – gut zu finden, das Quatschig-Verstrahlte, keinen

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

GHÉDALIA TAZARTÈS
»Ante-Mortem«
(Hinterzimmer)
01.10.10

FELIX KUBIN & ENSEMBLE INTÉGRALES
»Echohaus«
(Dekorder / A-Musik)
10.01.11

Vermächtnis: Eines der letzten unvollendeten filmischen Großprojekte von **CHRISTOPH SCHLINGENSIEF** war »The African Twintowers«. 2005 begannen die Dreharbeiten in Lüderitz / Namibia, mit solch kontrastreich-illustren Namen wie Irm Hermann, Robert Stadlober und Patti Smith. Beabsichtigt war von vornherein eine 90-Minuten-Collage, eine Art assoziativer Trip mit wenigen Dialogen, dafür aber mit einer Dimensionen sprengenden Bildsprache. Musik sollte dabei eine nicht unwesentliche Rolle spielen. Aus diesem Grund wurde als idealer Soundtüftler der auch unter dem Namen Static bekannte **HANNO LEICHTMANN** dazu auserkoren, einen adäquaten Score zu gestalten. Innerhalb von nur vier Tagen und Nächten bewältigte Leichtmann diese Herkulesaufgabe mit einer Unzahl von Tracks, deren Rohschnitt er in sorgsamen Schritten editierte. Gleichwohl: Schlingensief beschloss im Arbeitsprozess die Form eines Spielfilms fallen zu lassen und stattdessen das aufgenommene Material als Kunstinstallation auf 18 Monitoren zu projizieren; mit dem Ergebnis, dass 90 Prozent der komponierten Klänge zunächst für die Katz waren. Die vorliegende CD repräsentiert nun die Ehrenrettung des Verlorengegangenen. Dennoch funktioniert »The African Twintower Suite« (Dekorder) als typisches Leichtmann-Produkt auch ohne visuelle Ebene bestens, und zwar auf eine ganz und gar liebenswürdige Art und Weise. Traumhaft, wie hier halluzinative Wirkungen erzielt werden, durch kurze, geistreiche Snapshots – fein ausgeleuchtet, mit charmanten Anleihen an die psychedelische Ära, mit indischen Instrumenten und afrikanischer Rhythmik. All das wird mit hoher Improvisationskunst vorgetragen. Ein lohnendes Kleinod.

Wagnis: Die ›gagarinesken‹ Sci-Fi-Sounds dürfen bei ihm nie fehlen, ebenso allerlei elektronisch Aufgepäppeltes, Kunterbuntes und Quietschvergnügtes wie aus einer burlesken Theaterrevue. **FELIX KUBIN** ist der wahre Meister des ausgelassen-fröhlichen Sputnik- und Lollipop-Sounds. Dass er auch anders kann, zeigt sein ›ernstes‹ Projekt »Echohaus« (Dekorder), für das er sich mit den Musikern des deutschen Neue-Musik-Ensembles Intégrales zusammengetan hat. Diese haben im weitverzweigten Hamburger Electric Avenue Studio von Tobias Levin eine spezielle Technik erprobt, die vom simultanen Spielen in verschiedenen Räumen ausgeht, bei der Echos und Resonanzen aufeinandertreffen und schließlich in aufwendiger Prozedur zusammengemixt werden. Das Resultat ist eine eigenständige, abwechslungsreiche Folge von kurzen, dynamischen Stücken. Sie zelebrieren genauso die akademische Tonsprache zeitgenössischer Musik, wie sie die Improvisationstechnik mit dem Fokus auf räumlich begrenzte akustische Besonderheiten untersuchen. Kurzweilig!

Ereignis: Eigentlich sollte in dieser Kolumne **GHÉDALIA TAZARTÈS** schon längst erwähnt worden sein. Anlässlich seines zehnten Albums »Ante-Mortem« (Hinterzimmer) ist es endlich soweit. Der 63-jährige Franzose ist ein Phänomen, ein grotesker Kauz irgendwo zwischen Serge Gainsbourg, Tom Waits und Jimi Hendrix, man könnte auch sagen: unklassifizierbar und magisch. Auf 25 Stücken breitet er all seine Fähigkeiten – Folk, Drones, Industrial, klassisches Liedgut, Slam Poetry – als Allroundperformer aus, dabei changiert er zwischen Rockertum, orientalischem Muezzin und herzzerreißendem Chansonnier. Seine Stimme kann sowohl krächzend-dissonant als auch selbstvergessen-beschwörend, gar himmlisch sein. Fragmentarisches, Bruchstückhaftes, das Ave Maria und hirnloses Kauderwelsch – Tazartès präsentiert sich als Weltenwanderer, als genialer Schelm. Zeit, ihn aufs oberste Podest zu hieven.

Kalauer auslassende Regressive zwischen Dada und Junggesellenabschied, all diese pudelkulturelle Klamaukophilie nervt mitunter ganz gehörig. Sie findet auf CD eins ihr Spiegelbild. Die Rezeption von mit hochgepitchten Vocals und leicht bekleideten Schubidu-Backingchören in Szene gesetzten Zeilen wie »Hey, hey, ich bin der Muschikatzenmann / Ich will die Erde retten mit dem Muschikatzenplan« (Eule & Daddel »Der Muschikatzenmann«) gestaltet sich unterhalb der magischen Fünf-Weizen-Grenze jedenfalls zäh. Auf CD zwei sorgen dann aber neben fein ziselierter futuristischer Klickerelektronik von Efdemin, Christian Naujoks und Springintgut sowohl der genial-grenzdebile »Tüdeldub« von Viktor Marek & Jacques Palminger wie auch die skandierende Wucht der Goldenen Zitronen und der Disco-Wave von Pollyester für Dachschadensbegrenzung. So gehen einem Kleinöd doch noch die Umlautpunkte verloren.

DOWNLOAD

$. A. M.

»Friends of Friends«

(www.myspace.com/servulloandmoorse)

TEXT: PHILIPP EKARDT

In den späten neunziger Jahren kehrten die Auftrittsformate in die Clubs zurück, wo House und Techno – zumindest für einen historischen Augenblick – mit dem Prinzip ›Band spielt auf Bühne‹ aufgeräumt hatten. Diese Rückkehr passierte damals in einer Art Reanimation des Untergrund-Vaudeville, wie man es zuletzt in den frühen Achtzigern in Downtown Manhattan gesehen hatte. Acts wie Peaches, Miss Kittin oder Chicks On Speed nutzten die Möglichkeiten der elektronischen Musik, um konzeptuell roughe Ein- bis Dreifrauen-Performances auf die Beine zu stellen, die ohne virtuoses oder dilettantisches Instrumenten-Gefummel auskamen. Nach ein paar Jahren trennten sich die künstlerischen Wege. Während Peaches ihre Arbeit durch zitierte Rockismen aufmotzte und Miss Kittin zum regulären DJing zurückkehrte, verfolgt Kiki Moorse, die 1997 Chicks On Speed mitge-

gründet hatte und dort vor vier Jahren ausstieg, die historischen Wurzeln des Vaudeville-Genres in seinen melancholischeren Varianten. Sie rekonstruiert jetzt mit den Mitteln digitaler Produktion die Gattung des Diseusentums. Und das in zwei verschiedenen Projekten: Während sie als Duo zusammen mit Andreas Reihse von Kreidler unter dem Namen BadFrench konstruktivistische, leicht exzentrische Laptop-Chansons baut, steht ihr neuestes Projekt $.a.M. ($ervullo and Moorse), das sie mit dem französischen Make-Up-Artist Servullo Mendez gegründet hat, für ein theatralischeres Posing, mit dem die ehemalige Moderedakteurin Moorse schon durch ihren Exberuf vertraut sein dürfte.

$.a.M.s Stück »Friends of Friends« erzählt in anekdotischen Beobachtungen von einer Beziehungsspielart, formerly known as ›Bekanntschaften‹, die aus flüchtiger Unverbindlichkeit in wechselseitige Instrumentalisierung kippt und wieder zurück. Man trifft sich, lernt sich kennen, benutzt sich, gratuliert sich, und verschwindet. Schon die Musik stellt sicher, dass das hier aber kein authentizistisches Lamento über den Verlust ›echter‹ Freundschaften wird. Der Wert ›Echtheit‹ wird bereits klanglich durch synthetische Clavicord-Tonfolgen und artifiziell schmachtende Schübe von Keyboard-Streichern verabschiedet, die, gepaart mit den weiblich/männlichen-Dialogschnipseln, gekonnt die Atmosphäre französischer Studiopopballaden herstellen. Mit D.I.Y.-Elektronik greifen $.a.M. hier auf die großen Gesten des Franko-Pops à la Gainsbourg/Birkin oder Vanessa Paradis zu, der sich wiederum die schummrige Schunkelstimmung des Underground-Variétés aneignete. Durch einen mechanischen Tanzorgelbeat bekommt der Titel einen zusätzlichen Hauch von Zirkus und Rummelplatzromantik, während die Lyrics dem Ganzen – trotz dem Bekenntnis zu Künstlichkeit und Entertainment – einen bittersüßen Grundton verleihen.

Die Interaktionen, von denen $.a.M. hier mal beiläufiger, mal dramatisch schlingernder sprechsingen, können in Bars, beim gemeinsamen Abendessen, bei der Ausstellungseröffnung oder auf einer Fashion-Party stattgefunden haben, oder auch im Internet, wobei »Friends of Friends« eben kein Song über das Verschwimmen des Freundschaftsbegriffs im Zeitalter sozialer Netzwerke ist. Er ist eher eine mit einem Tropfen Wehmut versetzte musikalische Betrachtung dessen, was sich nun mal nicht ändern lässt: dass nämlich Sich-kennen-Lernen und Sich-nützlich-Werden schwierig auseinanderzuhalten sind. »Maybe you're one of these friends or maybe you're one of those friends. I'm not sure« – so sagt es Kiki Moorse am Ende des Tracks in ironischer Unentscheidbarkeit zu ihrem Partner.

ALBUM

POLARKREIS 18

»Frei«

(Universal)
26.11.10

TEXT: ANNE WAAK

Polarkreis 18 haben, der Bandname deutet es an, einen Hang zur so genannten kalten Jahreszeit. Ihr letztes Album, in dessen Rahmen sie sich stets in schneeweißen Bühnenoutfits inszenierten, hieß »The Colour of Snow«. Für

ADVERTORIAL

PHONAK AUDÉO PFE

DER PERFEKTE BASS

Je lauter die Umwelt wird, desto wichtiger werden beim Ausspannen mit eingestöpselter Lieblingsmusik anständige Im-Ohr-Kopfhörer. Denn erfahrungsgemäß dreht man beim Versuch, die umgebende Geräuschkulisse auszublenden, die Lautstärke doch etwas lauter, als es für die Ohren und ihre Gesundheit unbedingt ratsam ist. Phonak, der führende Hersteller innovativer Hörlösungen mit Sitz in der Schweiz, schafft mit seinem neuen Modell Audéo PFE Perfect Bass die Versöhnung sowohl vernunft- wie auch genussgesteuerter Motive: Dank verschiedener Aufsätze, die sich jeweils der individuellen Ohrform anpassen, dringt Umgebungslärm bis 23dB erst gar nicht mehr ins Ohr – was dazu führt, dass man das Volume nicht mehr so stark aufdrehen muss, um das Gefühl zu haben: Hier pumpt's, und zwar ordentlich. Gleichzeitig haben die Phonak-Ingenieure den Connaisseur nicht vergessen und hocheffektive spezielle Bassfilter entwickelt. Sie bewirken, dass sich der Sound fett anfühlt, obwohl er insgesamt etwas verträglicher ist, als man denken würde. Das heißt unterm Strich: Druck im Kopf ganz ohne Reue. Natürlich sind die Audéo PFE Perfect Bass 022 + Mic kompatibel mit iPhones,

MP3-Playern, iPods sowie den meisten Smartphones mit einem 3,5mm/4-Kontaktanschluss.

www.audeoworld.com
www.gravis.de/audeo

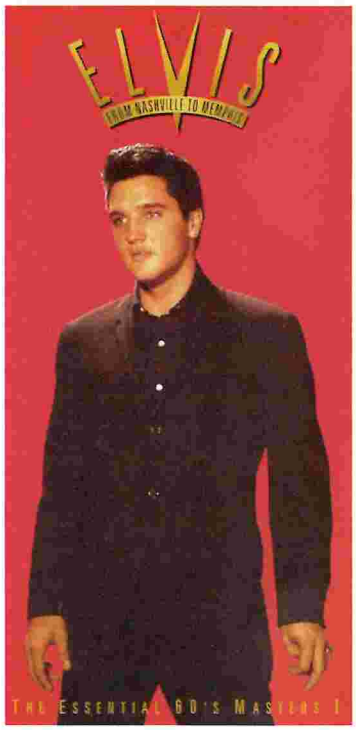
BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Wenn diese Ausgabe der Spex das kalte Licht der Welt erblickt, sind es nur noch wenige Tage bis zum Fest der Liebe. Es ist eine alte und nicht unbedingt glückselige Tradition, den Menschen, ob gläubig oder nicht, aus diesem Anlass Altbekanntes in neuem Gewand ein zweites Mal zu verkaufen. Aus dem potenziellen Geschenkeberg der so zusammengehauenen Kopplungen und Re-Issues ragen drei Luxusboxen zum fairen Preis heraus. Interessanterweise handelt es sich bei allen drei Künstlern, von denen die Rede sein wird, um Borderliner.

»Er war auf jeden Fall mindestens zu einem Zeitpunkt in seiner Karriere wahnsinnig«, sagt Jon Savage im »Vorspiel« dieser Ausgabe über **DAVID BOWIE**. Wie wahnsinnig, davon legt die opulent aufgemachte, gut in der Hand liegende Wiederveröffentlichung seines 1976 erschienenen Albums »Station to Station« (LLC / EMI) Zeugnis ab. Die Anschaffung würde allein schon wegen der haarsträubenden Linernotes von US-Regisseur und Schauspieler Cameron Crowe lohnen. Selbst wer sich nur allgemein fragte, wie Borderliner-Superstars in den Siebzigern arbeiteten, kann sich ein Bild davon machen, dass dieses rastlose Leben, das Bowie zwischen Tourneen, TV-Auftritten und Tauchreisen ins Studio führte, nicht ohne Flurschäden bleiben konnte. Ein Beispiel: »›What month is it? […]‹, fragte Bowie. ›September‹, antwortet seine Assistentin Corinne Schwab. ›Day?‹ ›25th.‹ ›A good day for ideas.‹« Natürlich kommt die Re-Issue dieses Signaturalbums nicht ohne klug gewähltes Bonusmaterial aus. Bowies komplettes Konzert vom 23. März im Nassau Coliseum ist auf zwei CDs in perfektem Sound enthalten. Fast das gesamte »Station to Station«-Album wird gespielt, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Songs herauszuhören ist eine Freude.

Auf der Borderline morgens um halb sieben: Richie Hawtin veröffentlicht mit »Arkives 1993-2010« ein Monster von einer Outtakes-Box seines 17-jährigen Alter Egos **PLASTIKMAN**. Alle sechs Alben, darunter



ELVIS PRESLEY
»From Nashville to Memphis – The Essential 60's Masters«
(Sony)
05.11.10

»Sheet One«, »Consumed« und »Closer«, sind neu gemastert in allen Varianten der Box (Vinyl und CD) enthalten, außerdem weite Teile von »Replikants«, auf der Remix-Arbeiten Dritter von Plastikman-Tracks zu finden sind. Die »Reference«-Ausgabe versammelt außerdem noch die wirklich interessanten (weil bis dato weitgehend den Geheimwissenschaften zugeordneten) Kopplungen »Sessions«, »Rekonstruktions« und »Arkives« – sie alle bestechen durch extrem deepe, raue Aufnahmen, deren Fokus auf den Ambient-Arbeiten und Remix-Auftragsarbeiten Hawtins sowie einer krassen CD mit den zugrundeliegenden Bestandteilen des 40-Minuten-Tracks »Spastik« liegt. Man kann Plastikman gewissermaßen in die Spuren schauen, was insbesondere dann psychedelische Effekte beim Hörer bewirken dürfte, wenn dieser selbst sich in amphetaminwacher Katerstimmung befindet. Ein kleiner Verbraucherhinweis: Es werden von den verschiedenen Versionen der »Arkives 1993-2010« exakt so viele Exemplare hergestellt, wie sich bis zum 31. Dezember Käufer anmelden – Bestellungen gehen an: www.plastikman.com/arkives.

Der Pate der Borderliner ist und bleibt bei aller nachgeborenen Prominenz **ELVIS PRESLEY**. Mit der 5-CD-Box »From Nashville to Memphis – The Essential 60's Masters« (Sony) veröffentlicht man zwar zum zweiten Mal seit 2002 eine zuletzt vergriffene Erfolgs-Box, doch beseitigt das Material alle Zweifel. Alle wichtigen Songs aus den Sechzigern finden sich hier, darunter vor allem auch all jene, die Presley als gänzlich unpeinlichen Sänger von Liebesballaden dokumentieren – und somit als hundertprozentig kompatibel zu unserer Zeit. Ewige Songs wie »Love Letters« oder die wundervolle Dylan-Coverversion »Tomorrow Is a Long Time« stehen auf diese Weise neben ›informellen‹ Aufnahmen von »In the Ghetto« (ohne Streicher, Schmand und Schunkelchor) oder »Suspicious Minds«, die sich in ihren entkernten, kammermusikalischen Varianten als intimer und somit viel größer als ihre Hit-Versionen outen. Und natürlich spart diese Kopplung nicht die andere Seite Presleys aus. Wir hören »From Nashville to Memphis« und reiben uns verdutzt die Augen: Das soll das problematische Jahrzehnt von Elvis gewesen sein, in welchem dieser vor allem durch zahllose hirnamputierte Hollywood-Komödien und -Musicals schlecht aufgefallen war – und dem bekanntlich ein beispielloser Absturz in den Siebzigern folgte? Letztere waren, zur Erinnerung, das Jahrzehnt, in welchem Borderliner wie David Bowie alles Gewesene mit ihrem Glamrock auf den Müllhaufen der Geschichte (fälschlicherweise) verbannt zu haben glaubten. Es ist doch schön, wenn sich zu Weihnachten die Kreise schließen.

ihr drittes Album »Frei« ließen sich die sechs Musiker nun von einem Hauptwerk der Romantik inspirieren: Schuberts Liederzyklus »Winterreise«. Wer bereits leise schaudert, dem sei zu seinem Feinsinn gratuliert – eine Eigenschaft, die Polarkreis 18 gänzlich fehlt.

Ihr Durchbruch gelang der Gruppe mit der Single »Allein Allein«. Nach deren transparenter Hitformel sind nun auch einige Stücke des aktuellen Albums gefertigt: Die Strophe kommt geschmeidig auf Englisch daher, während der Refrain zur Erhöhung des Identifikationspotenzials auf Deutsch und vorzugsweise im Chor deklamiert wird. Schon klar, Polarkreis 18 wollen den Massen ans Gemüt. Anders als Schubert, dem ein Klavier zum Schaffen seiner »Winterreise« reichte, holte sich die Band für ihren modernen Liederzyklus den Bombast eines halben Orchesters ins Haus. Wie schon beim Vorgängeralbum laden die sechs Dresdner unter Zutun des Rammstein-Arrangeurs Sven Helbig alles, was akustisch Bedeutung tragen kann, mit derselben auf. Ähnlich wie ein anderer Vertreter des neuen Dresdner Barocks, der Schriftsteller Uwe Tellkamp mit seinem Thomas Mann nacheifernden Vorwende-Roman »Der Turm«, setzen Polarkreis 18 nicht auf die Mitteilungskraft eines einzelnen Zeichens. Sie überfrachten es so lange, bis es unter dem Gewicht der kunstsinnigen Last lächerlich wird. Wo Tellkamp anstatt eines treffenden Wortes lieber drei aufeinanderstapelt, häufen, türmen, knallen Polarkreis 18 Akkord auf Effekt auf Affekt.

Kontrastiert werden die verhallten Streicherarrangements und Klaviermelodien durch penetrante Keyboardsounds. Die kommen immer dann zum Einsatz, wenn das Falsett von Sänger Felix Räuber nicht noch mehr Drama behaupten kann. So richtig peinigend werden die musikalischen Zumutungen von »Frei« aber erst im Verbund mit den textlichen, die sich gern eines Vokabulars vom bildungsbürgerlichen Wühltisch bedienen: »Evergreen« handelt laut Eigenaussage vom »Lindenbaum als dem romantischen Sinnbild für Geborgenheit, in einer Welt voller Entfremdung und Zerrissenheit«. Die Symbole, anhand derer Polarkreis 18 von unserer ach so kalten Gegenwart, aber auch von Liebe und Sehnsucht singen, sind: das Herz (»Unendliche Sinfonie«), die Sterne (»All that I love«) oder ausgebreitete Flügel (»Frei«). Während das erste, selbstbetitelte Album durchaus noch einigen Feinsinn bewies, bewirbt sich die Band nun endgültig für den Primetime-Auftritt bei »Wetten, dass...?«. Man kann es sich schon ausmalen: die erste Single »Unendliche Sinfonie«, vorgetragen vor weißer Pappkulisse, in der die jungen, auf ihre Instrumente einhämmernden Musiker ausdrucksstark vom Fernsehballett umtänzelt werden. »Life is just a melody / Unendliche Sinfonie«? Schubert wäre erfroren vor Schreck.

ALBUM

JOAN AS POLICE WOMAN

»The Deep Fields«

(Play It Again / PIAS)
21.01.11

TU FAWNING

»Hearts on Hold«

(City Slang / Universal)
07.01.11

TEXT: LUTZ HAPPEL

»The Deep Fields« ist ein astronomischer Fachausdruck für eine sehr ereignisarme Gegend im Sternbild des Großen Bären, eine leicht esoterische Tiefenentspannungstechnik und der Titel von Joan As Police Womans drittem Album. Eine nicht unpassende Bedeutungsüberlappung. Angesichts der unendlichen Weiten, die auf dem Album verhandelt werden, kann es einem schon schwindlig werden. Joan Wasser ist mittlerweile 40 und ließ im Vorfeld der Veröffentlichung verlauten, sie gedenke nun ›generellers‹, ›positiver‹, ›offener‹ zu schreiben, da sich ihr bisheriger Habitus, mit all seinen Ablehnungen und Verleugnungen, als zu schmerzhaft herausgestellt habe. Sie sei sich der Gefahr, mit diesem neuen Positivismus in Klischees abzurutschen, aber durchaus bewusst. So weit, so reflektiert, und so biografisch schlüssig. Denn Wassers musikalische Karriere war tatsächlich von Beginn an eine zwar moll-lastige, aber kontinuierliche Entwicklung hin zur songschreiberischen Selbstfindung – von der strengen Hierarchie eines Bostoner Uni-Orchesters, in dem sie Geige spielte, über die Experimente der New Yorker Artrockband Dambuilders bis auf die quadratmeterstärksten Bühnen in den Ensembles von Rufus Wainwright und Antony Hegarty.

»Worüber sollte man noch singen, nachdem der Superlativ der eigenen Sinnlichkeit besungen ist?«

Handelte ihr Debüt noch von der bescheidenen Hoffnung auf Rettung und »To Survive« vom Bewahren des emotionalen Status-Quo einer Zweifelnden, umarmt ihre tiefschürfende Altstimme nun die Welt in einer einzigen großen Geste mit supersinnlichem Blue Eyed Soul. Hysterischer Sex wird nun nicht mehr verklausuliert (»Why don't we make love, make love, over and over?«) und begeisterte Menschenliebe nicht mehr relativiert (»So much hope in people's eyes / So much love in their hands«). In ihren Liedern schwingt nur noch selten ein melancholischer Zwiespalt mit, wie in »The Magic«: »I am fine, I am divine / But there's a wild ride going on behind the sign«. Selbst die Koordinaten Amerikas scheinen sich für Joan Wasser zum Ätherischen hin verschoben zu haben. Wurde ihre Heimat auf »To Survive« noch in neokonservativen Country- und Westernanleihen adressiert, gospelt sie sich nun in einer an den größenwahnsinnigen US-Großlyriker Walt Whitman erinnernden weltzugewandten Seligkeit durch ihre zehn Stücke.

In genau entgegengesetzte Richtung – in die der fragmentarischen Kleinteiligkeit und des Zitats – bewegen sich Tu Fawning aus Portland. Ihr Songwriting ist nicht wie das Joan Wassers vermeintlich ›authentisch‹, im Gegenteil, das Quartett um die Multinstrumentalistin Corrina Repp (Repp) und den Menomena-Einsteiger Joe Haege (31 Knots) hat sein Artrock-Debüt aus sperrigen, sich widerstrebenden Brocken überlieferter Vergangenheiten zusammengesetzt. Diese haben kaum etwas gemein, außer dass sie unter den Händen Tu Fawnings einen erstaunlichen Popappeal entwickeln. Archaische Trompetennoten wehen wie ferne Schlachtfeldfanfaren aus dem Sezessionskrieg herüber; tribalistisches Getrommel wechselt sich mit den präzisen Schlägen eines abendländischen Begräbnismarschs ab; die kindlich-morbide Klangwelt eines Tim-Burton-Grusicals trifft auf das bollerige Seemannsgeschunkel eines Tom Waits, anschließend wird beides verschnitten mit Reminiszenzen an amerikanische Varieté-, Chanson- und Zirkusmusik der 1920er und 1930er Jahre. Über all dem liegen die psychotischen, an die Abgründe einer frühen PJ Harvey erinnernden Klagegesänge Repps und Haeges. Man merkt: Diesem nicht gerade unterkomplexen ›Album

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

REEL BY REAL
»20 Years Surkit«
(Artless)
15.11.10

VARIOUS
»Fünf«
(Ostgut Ton / Kompakt)
08.11.10

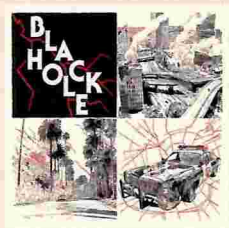
Wenn sich 2010 – nach mehr als zwanzig Jahren House und Techno – eine Gewissheit herauskristallisiert hat, dann diese: Man gibt sich gern museal. ›Richtige‹ House-Musik aus Chicago, New York, New Jersey oder Detroit wurde in den letzten Jahren zum veritablen Rare-Groove-Ersatz. Man zahlt Höchstpreise für Originalpressungen und gibt sich enttäuscht, wenn neu gemasterte Re-Releases in den virtuellen und realen Plattenläden auftauchen. Das Amsterdamer Label Rush Hour hat sich dies allerdings zum höchsten Ziel erklärt und jetzt eine der wenigen House-Platten wiederveröffentlicht, die den Namen ›Album‹ tatsächlich verdienen: **VIRGO** und ihr selbstbetiteltes Debüt. Während die beiden dafür verantwortlichen Herren Eric Lewis und Merwyn Sanders auf ihre alten Tage die europäische Clubszene mit einem spartanischen Live-Set bereichern, geht man in Berlin noch einen Schritt weiter. Artless – der auf Techno abonnierte Ableger von Don Williams' Mojuba-Label – präsentiert mit »20 Years Surkit« zum ersten Mal eine Werkschau des stillen Helden Martin Bonds alias **REEL BY REAL**. Dieser schaffte es zwar schon 1990 auf die legendäre zweite Ten-Records-Compilation »Techno 2: The Next Generation«, fristete oder genoss aber seitdem eher ein Schattendasein als Engineer in Kevin Saundersons KMS-Studio – dabei hatte er 1991 mit »Surkit« eine nachgerade Bilderbuchdefinition des Detroit Techno abgeliefert. In den Linernotes liebevoll von Chez Damier gepriesen und in der limitierten Version auf graumeliertes Vinyl gepresst, sind die sechs Stücke dieser Retrospektive nicht weniger als atemberaubend. Romantisch, melancholisch, traditionell und futuristisch zugleich, hat diese Musik nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Vergleichbar den Tracks seiner damals noch jungen und unschuldigen Nachbarn Derrick May und Carl Craig, wird den Maschinen hier Seele eingehaucht. Zum Weinen schöner Detroit Techno Soul.

Ganz im Hier und Heute hingegen thront das Berghain. Der Feuilleton-geplagte Club zwischen Kreuzberg und Friedrichshain feiert seinen sechsten Geburtstag, das zugehörige Label **OSTGUT TON** wird fünf. Zu diesem Zweck vertonen auf der Festschrift »Fünf« fast alle Residents der Panorama Bar und des Berghain ihren Club. An Matthew Herbert und sein »One Club«-Konzept erinnernd, aber losgelöst vom Publikum, wird der Ort selbst samt Gebäude und Lager zum Hauptdarsteller und Soundlieferanten. Die Idee dazu kam Ninja-Tune-Künstlerin Emika während einer dieser niemals enden wollenden Club-Sonntagnachmittage. Aus den in überdimensionalen Kühlschränken klirrenden Flaschen, den Geräuschen der Laser und Lichtanlagen, kaum wahrnehmbaren Subbässen des Ventilationssystems bis hin zu allen möglichen und unmöglichen anderen Quellen wurde eine vier Gigabyte umfassende Klangsammlung. In den Händen von Shed, Marcel Dettmann, Prosumer, Luke Slater, Emika selbst und anderen entstanden 24 Tracks, die mal mehr, mal weniger erkennbar Gebrauch von diesem Geräuschkonvolut gemacht haben, aber allesamt den Geist der außergewöhnlichen Örtlichkeit atmen. Auffällig ist wieder einmal **SOUND STREAM**, der mit »Wenn meine Mutti wüsste« nicht nur ein merkwürdiges Sprachsample benutzt, sondern auch einen dieser mysteriösen Techno-not-Techno-Tracks herbeizaubert, die den Hörer nicht mehr loslassen. Ganz so wie das Berghain.

Eben dieser Sound Stream meldet sich zusätzlich mit seiner alljährlichen Killer-12-Inch zurück. »All Night« ist dreimal Disco-Sample-House, der jeden Widerstand außer Kraft setzt, schon beinahe Popmusik ist und nur einen Gospel kennt: Unter der Discokugel sind alle Menschen gleich.

noir‹ ist nur mit Verweisen beizukommen, denn aus nichts anderem besteht es. Der Vorteil dieser Songwriter-Strategie liegt darin, sich – ganz im Geiste der Moderne – immer weiter in Zitatverästelungen und abwegige Instrumentierungen hineinsteigern zu können. Diese Möglichkeit hat Joan As Police Woman nicht, denn worüber sollte sie noch singen, nachdem nun der Superlativ der eigenen Sinnlichkeit besungen ist? Gott?

COMPILATION



VARIOUS

»Jon Savage presents: Black Hole. Californian Punk 1977-80«
(Domino / GoodToGo)
15.11.10

TEXT: ARAM LINTZEL

Längst untergegangene Subkulturen sind ideale Projektionsflächen, vor allem, wenn sie regional begrenzt waren. Sie wecken die nostalgische Sehnsucht nach einer unkorrumpierten Lebenswelt vor der ›Vereinnahmung‹ durch Medien, Märkte und globale Infoflüsse. Glücklich sind die Dabeigewesenen! Die originäre Northern-Soul-Szene ist bis heute so eine Projektionskultur, aber auch die kalifornische Punkszene Ende der siebziger Jahre. An sie erinnert jetzt Jon Savage, der englische Musikjournalist, Ex-Punk und Autor der amtlichen Sex-Pistols-Geschichte »England's Dreaming«. Schon der von der Band The Urinals geborgte Titel der Compilation »Black Hole. Californian Punk 1977-80« soll zum Ausdruck bringen: Was sich dort damals Großartiges tat, geschah unbeachtet von Medien und Plattenindustrie.

Tatsächlich gab es zwischen Los Angeles und San Francisco eine vitale Punkszene, die der britischen Hypemaschine weitgehend entging. Der legendäre Doku-Film »The Decline of Western Civilization« und das Buch »We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk« von Brendan Mullen erzählten deren Geschichte; »Black Hole« ist eine gute Ergänzung dazu. Weit entfernt von jedem Pogo-Purismus arbeitet Savage mit einem weiten Verständnis von Punk. Die Compilation reicht von amourösem Poppunk (The Zeros) über Powerpop (The Dils) bis hin zu Prä-Psychobilly (The

Alleycats) und kühl Angewavtem (The Sleepers). Die bekanntesten Bands dürften The Germs, X, Dead Kennedys und The Avengers (mit der späteren Neo-Folk-Sängerin Penelope Houston) sein. Dass Black Flag fehlen, hat mutmaßlich rechtliche Gründe. Trotz gelegentlicher Rest-Rockismen klingen auch die historisch späteren Songs so manisch und dringlich, dass sie in stylebewussterer englischer Umgebung möglicherweise als naiv empfunden worden wären. Schnell und kurz wird mitgeteilt, was mitzuteilen ist: »I Hate the Rich«, »Anti, Anti, Anti«, »We're Desperate«, lauten typische Songtitel, die aufgeschrieben ernster klingen als sie gemeint waren. In seinem schönen Begleittext beschreibt Savage, wie die frühe kalifornische Punkszene zwischen Langhaarigen-Hegemonie und staatlicher Repression eingekeilt war. In den Songtexten spiegelt sich das durch unmissverständliche Feinderklärungen wider, auch herrlich unterkomplexe Medienkritik ist zu hören.

Doch führte die eigene Machtlosigkeit bei den Akteuren nicht zu schlechter Laune, sondern wurde in einem Akt euphorischer Negation überspielt. Deswegen, und weil sie ohne klischeehafte Adaptionen von UK-Punk auskommt, wirkt diese Musik – trotz unterschiedlicher Grade der Pogotauglichkeit – so mitreißend und muntermachend. Kein Wunder also, dass Savage im frühen Cali-Punk Anzeichen jenes Gefühls »grenzenloser Gegenwart« findet, das er in seinem letzten Buch »Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875-1945)« im Zentrum juvenilen Begehrens ausmachte. Im Booklet beschreibt Savage, wie sein Hipster-Dünkel bei einem Konzertabend in einem zweckentfremdeten Chicano-Club in L.A. anno '78 angesichts der zuckenden Menge in schiere Begeisterung umkippte. Er schien hier noch jenen wahren, energetischen Underground zu finden, den er in der Londoner Hipster-Dekadenz schon länger vermisste. Etwas verklärend schreibt er von einer »tiny enclave of about 150 people in Los Angeles' millions« – fast so, als handele es sich um einen einsamen Punk-Stamm, den er als Ethnologe aufgetan hat.

Die »grenzenlose Gegenwart« ist längst Vergangenheit. Und so ist »Black Hole« heute weit mehr als eine Feier regionaler Punk-Folklore oder nachgeholte Anerkennung. »They existed in a black hole. But in that vacuum they found freedom«, schreibt Savage im Booklet. Im Sinne einer romantischen Geschichtsschreibung, die von diffusen Möglichkeitsräumen statt von amtlichen ›Phänomenen‹ handelt, erinnert diese großartige Zusammenstellung nicht zuletzt daran, wie schnell sich diese subkulturellen Möglichkeitsräume auch wieder schließen können. Denn Anfang der achtziger Jahre folgte auf Cali-Punk kalifornischer Hardcore mit all seinen fundamentalistischen Authentizitätsansprüchen. Viele der auf »Black Hole« nachvollziehbaren Suchbewegungen wurden dann abgebrochen, bis auf ein paar Ausnahmen verschwanden die Bands im schwarzen Loch der Geschichte. Natürlich hat das Lamento »Es hätte ganz anders kommen können« etwas Spießiges. Trotzdem ist Jon Savages Melancholie angemessen, wenn er die »historische Missachtung« der hier dokumentierten Szene beklagt.

ALBUM

ISOLÉE

»Well Spent Youth«

(Pampa / RTD)
21.01.11

TEXT: ROBERTA HANKE

Wenn referenzielle Musik sich zu wiederholen beginnt, dann muss – zum Wohl der künstlerischen Praxis – saniert werden. In den Neunzigern ließ sich das exemplarisch an der Entwicklung elektronischer Experimente durch Acts wie Boards Of Canada, The Orb oder Autechre beobachten. Oder auch bei Labels wie Skam, Ninja Tune und Warp, die nach erfolgreicher Sprengung der Grenzen zwischen vertrackten Beatbasteleien und tanzbarem Groove, zwischen äußerster Abstraktion und nerdig-indieeskem Downbeat-Bewusstsein plötzlich im eigenen Saft schmorten, weil nichts Erwähnenswertes mehr zu sprengen war. Ähnliche Argumente der Redundanz und Übersättigung führte die Kritik Ende der Nullerjahre gegen Minimal-Techno ins Feld; als Reaktion darauf entstand eine neue Aufmerksamkeit für facettenreichere, housigere, sanftere Soundentwürfe im Club.

In diesem Referenzrahmen zwischen Wohnzimmer- und Clubtauglichkeit bewegt sich Rajko Müller – der inoffizielle Erfinder des Microhouse –, seitdem er mit seinem Langzeitprojekt Isolée 1998 den veritablen Hit »Beau Mot Plage« vorgelegt hat. Jener signifikante Track trägt zwar unverkennbar Müllers Handschrift, implizierte aber auch in seiner dubtechnoiden Delay-Lastigkeit mehr Tanzflächen-Wahnsinn, als Isolée mit seinen ersten zwei Alben einlösen konnte oder wollte. Nun, nach sechs Jahren Pause, setzt der gebürtige Frankfurter auf seinem Drittling »Well Spent Youth« zu einer neuen Positionsbestimmung an. Pampa, das neue Label von DJ Koze und Marcus Fink, scheint für Isolée der richtige Ort zu sein, um die House-Auffälligkeiten der letzten Jahre durch den analogen Maschinenpark zu jagen, ohne seine zur Trademark gewordene Klangfarbe verblassen zu lassen.

»Well Spent Youth« beginnt mit hymnischen Melodieläufen, die schnell von den daddeligenVerstiegenheiten eines Slapbasses durchbrochen werden, Hallflächen geraten für Sekunden in leicht dissonante Schräglagen, Disco-Hi-Hats blitzen auf, um alsbald im Nichts zu verschwinden. Gefilterte Rhodes-Schnipsel, Melodica- und Akkordeon-Soundalikes deuten wie durch einen Schleier Hooklines an, nur um alsbald abzubrechen, so als ob die gesamte Klangabteilung Müllers durch einen Dubfilter im Offbeat liefe.

Im Rahmen des Albums gleicht die Entwicklung der zehn Tracks einer Mutation. Klangbruchstücke und Melodiefetzen aus Techno, Pop, Deep- und sogar Acid-House tauchen unvermittelt auf, führen ein kurzes Eigenleben – wie merkwürdig anschmiegsame Cut-ups – nur um alsbald für immer zu verschwinden. Zum Beispiel steht im Mittelpunkt von »Transmission« – für Isolée ganz untypisch – eine überzeichnete Vocoderstimme und kündet von einer ›Transmission‹, einer mehrfach kodierten Übersetzung. Dies lässt sich als ›Kraftübertragung‹, ›Überlieferung‹ oder auch ›Fortführung‹ analog zu Isolées Arbeitsprinzip lesen. Am Ende von »Well Spent Youth« stellt sich eine angenehme Überforderung und Irritation angesichts der hoffnungslosen Überfrachtung dieser zehn Tracks ein. Isolèe hat sich in seiner ureigensten Soundnische heimlich einem Update unterzogen.

VIDEO

OLIVER POLAK & CARSTEN MEYER

»Lasst uns alle Juden sein«

(Sony)
09.11.10

Abb. Folgeseite oben links

TEXT: ULRICH GUTMAIR

Komik entsteht durch Scheitern, durch Zerbrechlichkeit, durch Zerrissenheit, durch absurde Momente, sagt Bestsellerautor Oliver Polak (»Ich darf das, ich bin Jude«). Absurde Momente produziert der 1976 im niedersächsischen Papenburg geborene Comedian in sei-

Oliver Polak & Carsten Meyer »Lasst uns alle Juden sein« (D, 2010), Regie: Jan Becker, Kamera: Felix Peschko u. Marco Quandt, Schnitt: Marc Helfers. Produktion: Family Affair. Mit Daniel Richter, Dirk von Lowtzow u. a., 4:40 Min.

nem Videoclip »Lasst uns alle Juden sein« am laufenden Band. Zu Beginn liegt Polak depressiv im Bett. Seine Welt ist schwarz-weiß: »Manchmal, da bin ich traurig, und ich frag mich: Wo soll ich hin? Ich schau aus meinem Fenster. Mein Leben ergibt keinen Sinn«, klagt er. »Warum ist es so kompliziert? Warum kann es nicht einfach sein? Warum können nicht einfach alle Menschen Juden sein?« Als Polak beginnt, sich diesen Traum auszumalen, verwandelt sich seine Tristesse in eine quietschbunte Utopie. Polak knödelt seinen Text über eine Gassenhauer-Melodie des Orgel-Alleinunterhalters Carsten »Erobique« Meyer. Währenddessen sieht man ihn und seine Freunde mit Ghostbusters-Strahlenkanonen bewaffnet durch Berlin ziehen, um deutsche Normalos – darunter ein Döner-Brater mit Migrationshintergrund, Polizisten und Selbstmordattentäter – in gutgelaunte Schläfenlockenträger zu verwandeln. Der Hauptdarsteller selbst hampelt, die Brusthaare präsentierend, in überkandidelten Disco-Posen vor der Kamera herum: »Kommt, lasst uns alle Juden sein! Auch du und du und du, auch du gehörst dazu!« Gegen Ende aber zerplatzt sein Traum. Im nun wieder schwarzweißen Epilog gibt Tocotronic-Sänger Dirk von Lowtzow als trauriger Straßenbarde seinen größten Hit als Akustikversion zum Besten, mit variiertem Refrain: »Ich möchte Teil einer Judenbewegung sein«.

»Ich bin ich, ich bin mein eigenes Land. Ich trete überall auf, wenn die Gage stimmt.«

»Lasst uns alle Juden sein« ist ein Eurotrash-Schlager, der gewitzt zwischen Selbstironie und der Verarschung antisemitischer Klischees oszilliert. Polak lädt seine Hörer ein, seinem Klub beizutreten, und lockt mit dem Versprechen deutlich höherer Lebensqualität: »Juden müssen sich die Zähne nie putzen, Juden dürfen sogar bei McDonalds ohne was zu essen das Klo benutzen.« Wenn wir alle Juden wären, hätte dann nicht sogar die Rede vom »christlich-jüdischen Abendland« plötzlich richtig Sinn? Dann wären die Juden, die seit geraumer Zeit keine Anstalten machen, irgendwen zu missionieren (was ihnen dann allerdings den Vorwurf allzu großer Exklusivität einhandelt), doch auch endlich mal wie »wir«. Allerdings sagt Polak im echten Leben auch Sätze, die potenzielle Konvertiten irritieren könnten: »Ich bin ich, ich bin mein eigenes Land. Ich trete überall auf, wenn die Gage stimmt.« Diese Einstellung ist nicht protestantisch oder anderweitig christlich, und auch nicht idealistisch, sie ist individualistisch und materialistisch. Sie muss also entweder ganz krass Unterschicht oder womöglich jüdisch sein; jedenfalls etwas, das in einer gut sortierten Mittelklassewelt nicht vorkommt. Polaks Vorschlag, den man lustig finden kann, oder auch nicht, erzählt uns auf diese Weise viel darüber, wie es nicht ist, und nicht etwa, wie es sein sollte.

Polak lässt natürlich offen, wie das alles wirklich gemeint ist. Genauso arbeitet er auch in seiner aktuellen Bühnenshow »Jud süß-sauer«, wenn er dort die ollsten Judenklischees breittritt. Da bleibt unklar, ob die Leute über diese Klischees, oder vielleicht doch über die damit vermittelten Stereotypen lachen. Man kann Polaks Song und den dazugehörigen Clip aber nicht nur als doppelbödige Ironie lesen, sondern auch als ernst gemeinte Charmeoffensive, vorgetragen mit den Mitteln eines campen Popsongs. Denn »offensichtlich ist es wirklich so, dass viele Menschen in Deutschland noch nie einen Juden gesehen haben«, stellt Polak fest. »Das macht sich bei meinen Auftritten oft bemerkbar. Sobald das Wort ›Jude‹ fällt, sind die Leute irritiert.« In seinem Video wird dieses Befremden nur scheinbar aufgelöst und stattdessen auf das Publikum zurückgeworfen – als etwas, das man genießen kann.

ALBUM

TWIN SHADOW

»Forget«

(4AD/Beggars Group / Indigo)
12.11.10

TEXT: THOMAS HÜBENER

Wer in diesem Jahr noch auf ein konsensfähiges, semi-elektronisches Indie-Pop-Album gewartet hat: Hier dürfte man fündig werden. Twin Shadow, das Ein-Mann-Projekt von George Lewis Jr., eines Wahlbrooklyners mit Wurzeln in der Dominikanischen Republik, schlägt kreative Funken aus dem Frontalzusammen-

stoß zwischen schrummeliger Bedroom-Low-Fidelity und einem zum großen Gefühl greifenden Gesangsgestus. Es entsteht eine charmante Kluft zwischen Wollen und Können.

Schon im Fundament, auf das Twin Shadow baut, erkennt man die Bretter, die die Welt bedeuten sollen, und man sieht, dass diese in sehr schlechtem Zustand sind. Das Budget, das in diesem von Grizzly-Bear-Mitglied Chris Taylor koproduzierten Debütalbum steckt, verhält sich gewissermaßen umgekehrt proportional zur eingeflossenen Leidenschaft. So scheppern die programmierten Beats blechern und die Ausflüge in Richtung schattiger Neo-Disco klingen wie eine Party im Aufzug. Doch die niedrigen Produktionsstandards sind keiner oberflächenfeindlichen Suche nach der ›Echtheit‹ eines unverbogenen künstlerischen Ausdrucks geschuldet, sondern tatsächlicher Limitation. Dass die noch nie ein Argument gegen Kreativität im Pop war, wird auch hier rasch deutlich.

Zwar mag der Albumtitel »Forget« zunächst etwas anderes nahelegen, doch George Lewis Jr. erinnert sich ziemlich genau an die Musik der letzten dreißig Jahre. Das romantische Drängen im Gitarrenstakkato der frühen Echo And The Bunnymen ist ebenso herauszuhören wie der leicht verschobene, asynchrone Verfremdungssound Joy Divisions. Die leiernden Gleichlaufschwankungen der Restpostenorgel Peter Beckers von den existenzialistischen Synthie-Avantgardisten Eyeless In Gaza tauchen hier wieder auf, und man sieht die welk getanzten Schnittblumen Morrisseys bei jedem überschwänglichen Träller aus der Arschtasche der Jeans baumeln. Auch erinnern die Bedsit-Dramolette des Albums an das herbstliche Melancholiegenuschel des besessenen Akkordsongschreibers Stephin Merritt (The Magnetic Fields, Future Bible Heroes), bei dem die ›fidelity‹ meist genauso ›low‹ ist, wie er den Kopf trägt. Dennoch verbleiben all diese Referenzen bei Twin Shadow eher in Unschärfe. George Lewis Jr. erspart uns die Langeweile, die sich einstellt, wenn man einen weiteren Hipster im augenzwinkernden Achtziger-Jahre-Verwurstungszyklus als heißen Scheiß verkauft bekommen soll. Textlich geht es meist, wenig originell, aber natürlich immer wieder zwingend, um die Liebe. Genauer: um ihr Ende (die glückliche Liebe hat ja kaum nennenswerte Lieder).

Die klaustrophobische Ballade des eröffnenden Stücks »Tyrant Destroyed« weist da den Weg. »As if it weren't enough just to hear you speak / they had to give you lips like that.« Die Liebe selbst ist der gestürzte Tyrann, die Gefühle waren Faschisten und nun ist man froh, sie los zu sein, nicht ohne masochistisch all die Magie und den Flitter noch einmal vor dem inneren Auge vorbeidefilieren zu lassen. Noch deutlicher wird dies in dem Song »Slow«: »I don't wanna believe, or be, in love«, heißt es da, als sei die Liebe eine gefährliche Infektionskrankheit. Das singt nur, wer von ihr befallen war und allzu sehr an sie geglaubt hat. Viele heulende Indie-Mädchen und -Jungs werden Twin Shadow die tröstende Bebilderung ihres Trennungsschmerzes zu danken wissen – es darf Einigkeit herrschen.

SONG

DRIVER & DRIVER

»Kampf im Kulturkaufhaus«

(Staatsakt / RTD)
21.01.11

JEANS TEAM

»Totes Kino«

(Alkomerz)
15.11.10

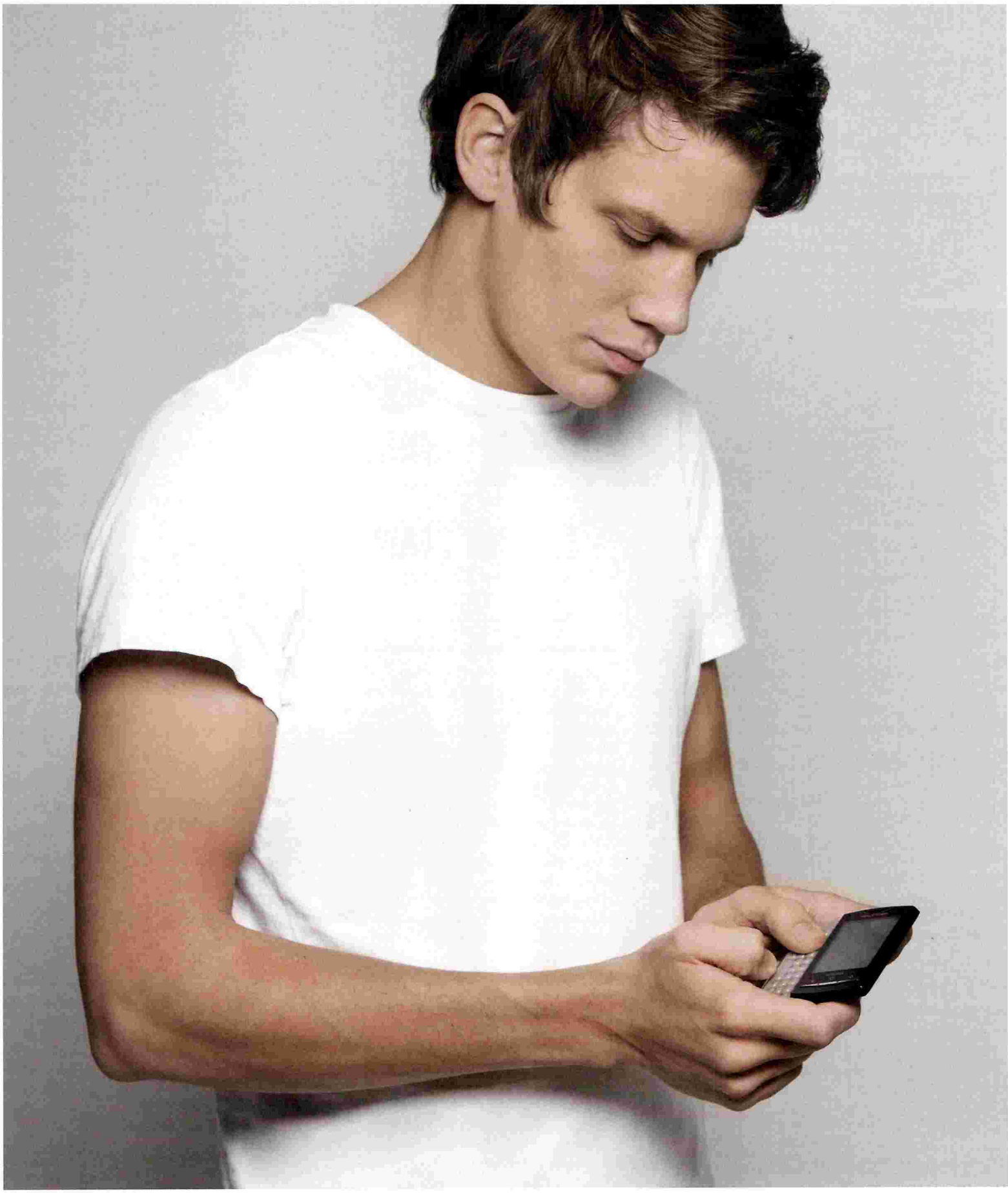
TEXT: ROBERT DEFCON

»Kampf im Kulturkaufhaus« – so lautet die mehrstimmig gejohlte Parole zum bratzigen Techno-Beat von Driver & Driver, unterfüttert mit stilechten Hallenrave-Synthies der Neunziger. Es handelt sich um ein weiteres Kapitel Elektropunk, das – eingebettet in das Driver-&-Driver-Debütalbum »We Are the World« – von den Seltsamkeiten der kulturwirtschaftlichen Verwertungskette erzählt. Was neu ist: Patric Catani und Chris Imler, die sich zum Duo zusammengetan haben, erheben hier explizit den vorläufigen Endpunkt dieser Kette zum Thema, das Kulturkaufhaus (KKH). Nicht erst seit sich die Mediengruppe Telekommander ebenso parolenhaft wie Driver & Driver über Andreas-Baader-Merchandising ausgelassen hat, stellt sich die Frage, wer hier wessen Werbeagentur des augenzwinkernden Protests ist. Fest steht: Musik wie diese kann vieles sein, beispielsweise ein T-Shirt, und auch vielerorts gespielt werden, selbst im KKH.

Denn im KKH ist alles zu haben und was nicht zu haben ist, wird bestellt: eine ungeheure Warenansammlung kultureller Codes und Traditionen, vom Koran für Kinder über Sarrazins Feuchtgebiete – die es allerdings auch bei Edeka gibt – bis hin zu Bushidos Memoiren, ist hier für Geld zu haben. Dieses gleichgültige Nebeneinander der Differenzen rief schon früh die Kritik auf den Plan. »Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert«, schrieb nicht etwa die Spex, als sie sich Anfang/Mitte der Neunziger enttäuscht und etwas voreilig vom Konzept Gegenkultur abwandte, sondern bereits das Duo Adorno/Horkheimer in seiner »Dialektik der Aufklärung« über Kulturindustrie vor über 70 Jahren. Pluralismus unter Totalitarismusverdacht: eine Sackgasse, die Driver & Driver bebildern.

Heute nennt sich die Kulturindustrie ›Creative Industries‹ und verzeichnet hierzulande Umsätze, die über denen der staatlich jüngst gestützten Autobranche liegen (siehe Interview mit Mark Chung in Spex #322). Demnächst gibt es gegen Wirtschaftskrisen also vielleicht eine Abwrackprämie für alte CDs und Bücher. Die Kulturbranche erwirtschaftet etwa drei Prozent des Bruttosozialprodukts, in England bereits acht Prozent. Beides klingt angesichts der globalen, jeden Lebensbereich durchdringenden Matrix, mit der analoge und digitale Kulturmedien die Menschheit umspannt haben, eher untertrieben. KKH ist heute überall. Zugleich impliziert das KKH neben Formatnormen, die mit CD, DVD oder Buch einhergehen, ein Modell, das eine möglichst lückenlose Verwertungskette vom Produzenten zum Konsumenten gewährleisten soll. Zugrunde liegt ein traditionelles Copyright-Verständnis. Anders als in einer zunehmend von Sampling und Copy-and-Paste beeinflussten Kultur, setzt man im KKH auf Kameras und Detektive.

Prekär wird dieses Modell nicht nur durch den Download-Selbstbedienungsladen Internet mit seinen digitalen Kaufhauskonkurrenten, sondern auch durch die zunehmende Verschmelzung von Kulturproduktion und Kulturkonsum im sozialen Netzwerk, unter Ausschaltung der Verwertung, wie sie im KKH stattfindet. Möglicherweise ist das KKH also ein Auslaufmodell. »Die Zeiten sind vorbei«, texten Jeans Team in ihrer neuen Single »Totes Kino« (erschienen auf ihrem eigenen Label Alkomerz) über eine so roboterhaft-eingängige wie schlichte Elektropopmusik im Vierviertelteltakt, sie meinen allerdings – wie bereits der Titel sagt – das Kino. So hat sich rund 80 Jahre nach Erfindung des Fernsehgerätes auch in der Berliner Musikszene herumgesprochen, dass das Kino unter Konkurrenzdruck steht. Das lässt hoffen. Für 2050 soll bereits ein Song über den Tod der Vinylschallplatte geplant sein.



OBEN FINDEN SICH ALLE WICHTIGEN NACHRICHTEN

Sony Ericsson bringt sich mit seiner Xperia-Serie im Kampf der Betriebssysteme in Stellung. Die Smartphones der Reihe laufen auf der Android-Plattform und bieten durch eigenentwickelte Applikationen wie »Timescape« ein ganz individuelles Android-Erlebnis. Auf diese Weise finden sich im Sensorbildschirm-Handy »X10 mini pro« Tweets, Nachrichten und Anrufe auf derselben Ebene.

Im aktuellen Zeitalter der Unterhaltungselektronik beherrschen tragbare Geräte die Alltagskultur. Angesichts von Handys, Digitalkameras, Notebooks und Mediaplayern bekommt ein Aspekt des Phänomens zusehends Gewicht: Mindshare. Es ist verblüffend, welch große Präsenz die Kaufentscheidungen für dieses oder jenes Mobil-Gadget in vielen Köpfen inzwischen bekommen haben. Wer wurde im Freundeskreis nicht schon Zeuge einer erhitzten Diskussion über die Konkurrenz der Computerbetriebssysteme?

Nach dem vorläufigen Ende des Konzepts ›underground‹, dank freien Zugangs zum Wissen von Subkulturen durchs Internet, sowie nach den Umbrüchen der Musikindustrie hat sich hier ein neues Feld der Meinungshoheiten und Geschmacksfragen aufgetan. Seitdem sind Gespräche über Smartphones und die dazugehörigen Apps fast häufiger aufzuschnappen als solche über Lieblingsbands und Songs. Smartphones geben die Richtung der technischen Entwicklung vor, sie sind das Gebiet, auf dem Hard- und Software am schnellsten erfunden werden. Und welches Thema beschäftigte 2010 mehr als die Android-Offensive gegen Apples iPhone-Monopol? Während bei Apple Gerät und Software im selben Haus entstehen, verhält es sich mit dem Betriebssystem Android von Google ganz anders: Es wird unabhängig von den eigentlichen Geräten entwickelt und hat sich im Bewusstsein der User deswegen noch nicht so verankert. Ein neues Betriebssystem – eine neue Software allein – ist eben noch kein anfassbares Gerät. Doch Google ist nun zu einem plakativeren Konzept übergegangen: Der große Unterschied von Android zu allen anderen Smartphone-Systemen ist, dass es den Mobilfunkherstellern und anderen Entwicklern ermöglicht, via Open Source eigene Variationen davon herzustellen.

Ein gelungenes Beispiel hierfür ist das Gerät »X10 mini pro« mit Sensorbildschirm und Slideout-Tastatur aus der Xperia-Serie von Sony Ericsson. Hier wurde das Betriebssystem Android mit einer komplett eigenen Benutzeroberfläche ausgestattet. Auf den Bereich für Facebook, Tweets, SMS und Anrufe haben die Entwickler dabei besonderen Wert gelegt und mit der Sony-Ericsson-eigenen Applikation Timescape einen zentralen Ort für sämtliche Kommunikation geschaffen. Das jüngste Ereignis findet sich hier jeweils ganz oben. Das »X10 mini pro« gehört zu den Flagship-Geräten des schwedisch-japanischen Herstellers und den besten Android-Smartphones für mobiles Entertainment und mobile Kreativität.

www.sonyericsson.de

SPEX PRÄSENTIERT

PLATTENSPIELER: THOMAS MEINECKE UND GUDRUN GUT

08.02. Berlin – HAU 2

Thomas Meinecke hat mit seiner Veranstaltung »Plattenspieler« ein höchst amüsantes Assoziations-Pingpong erfunden, das für die Vermittlung von substanziellem Popwissen steht. Der Autor, Musiker und Radiomoderator legt vor Publikum im Wechsel mit seinen Gästen Platten aus allen Bereichen und Epochen der Popmusik auf, die Cover werden per Beamer an die Wand geworfen. Zwischen den Stücken entsteht eine Plauderei über Platten, eine Wiederbelebung einer verloren geglaubten Gesprächskultur: zusammen Musik hören, sich über die Protagonisten in Euphorie oder Rage reden. »Plattenspieler« ist keine Nerd-Veranstaltung, sondern ein Enthusiastentreffen an den ›Wheels of Knowledge‹. Christiane Rösinger, Daniel Richter und Melissa Logan haben schon mitgemacht, im Februar wird Gudrun Gut ihre Platten mitbringen.

RUMMELSNUFF

07.01. Dresden – Scheune . 08.01. München – Queer Beats Festival Muffatwerk . 14.01. Hamburg – Electro Voice @ Fabrik 15.01. Flensburg – Volksbad

Ein Konzert der von Roger Baptist verkörperten Kunstfigur Rummelsnuff ist in vielerlei Hinsicht ein Spektakel. Die Musik: EBM-Gassenhauer im Drei-Akkord-Schema, ideologisch aufgeladene Märsche zu Totalitarismusphrasen, Elektroschlager über harte Männerfreundschaften. Der Protagonist: ein öliges, stiernackiges Körper-Gesamtkunstwerk, ein Trash-Darling der schwulen Feierkultur. Wenn Rummelsnuff in der Spex-Redaktion seine CDs vorbeibringt, ist er immer sehr freundlich.

TU FAWNING

28.02. München – Feierwerk . 01.03. Heidelberg – Karlstorbahnhof . 02.03. Nürnberg – MUZ 03.03. Schorndorf – Manufaktur . 04.03. Hamburg – Hafenklang 05.03. Berlin – Comet . 06.03. Duisburg – Steinbruch

Die Aufmerksamkeit, die Tu Fawning aus Portland, Oregon, in letzter Zeit zuteil wird, hat ihre volle Berechtigung. Seit einigen Jahren veröffentlicht das Quartett betörend schöne EPs und Singles, die sich keinem bestimmten Genre zuordnen lassen, was vermutlich einen großen Teil ihrer Faszination ausmacht. Auf ihrem Albumdebüt »Hearts on Hold« verbinden Corrina Repp, Joe Haege, Toussaint Perrault und Liza Rietz schillernde Dreampop- und Triphop-Elemente mit prismatischem Gesang, immer darauf bedacht, die ›Energien‹ fließen zu lassen. Trompeten, Posaunen, Gitarren, Piano und Violinen kommen zum Einsatz, ebenso allerlei Schlagwerk, von der Marimba bis zur Pauke. Die Koordination der Spuren und Gedanken scheint bei Tu Fawning von einem einzigen großen Gefühl geleitet zu sein. Hier macht Esoterik Spaß!

HGICH.T

07.01. Berlin - Pierreversion @ Magnet Club . 08.01. Neubrandenburg – Mixtape-Club . 13.01. Jena – Rosenkeller 14.01. Potsdam – Waschhaus . 15.01. Leipzig – Sweat 27.01. Aachen – Hauptquartier . 29.01. Offenbach – Hafen 2 11.02. Osnabrück – Bastard Club . 18.02. Konstanz – Kulturladen 19.02. Neuhaus am Rennweg – Grenzwertig @ Kulturhaus

HGich.T sind eine drogenverherrlichende, lasterhafte Art-Truppe aus Hamburg, die sich jeglicher zivilisatorischer Konditionierung widersetzt. Wenn sie in Bauarbeiterjacken halbnackt auf die Bühne stürmen, wird der Freak-out zum Normalzustand. Ihre grenzdebilen Performances zeigen überdies, dass ein gewissenhaft ausgeführter Totalabsturz durchaus zur Kunst werden kann.

KRISTOF SCHREUF

13.01. Nürnberg – K4

Es ist nicht bloß das Hörbare auf Kristof Schreufs Album »Bourgeois with Guitar«, das über alle Maßen faszinierend wirkt, es ist schon die Herangehensweise des Künstlers: Schreuf übernahm Songtexte von The Who, Iggy Pop, AC/DC oder Donna Summer, singt aber zu Melodien alter Folksongs oder zu eigenen Akkordfolgen. »Trümmermusik mit Steinbruchtexten, ganz und gar wundervoll«, schloss die hymnische Besprechung zum Album der Ausgabe in Spex #325. Wenn Kristof Schreuf diese Songs live aufführt, reduziert sich die Wahrnehmung der Zuhörer unweigerlich auf seine schneidende Stimme. Ein Licht scheint über ihr zu stehen, ja geradezu ein Bannstrahl von ihr auszugehen.

SAALSCHUTZ

27.01. Heidelberg – Zum Teufel . 28.01. Konstanz – Kulturladen 29.01. Stuttgart – Stuttgart kaputtraven

»Yeah, aha, aha, yeah, that's the way, I like it, groovy, yeah, party people präsentiert: die Synthesizer, defending disco dancing, never surrender, no fake, no gadgets, no gimmicks, no tricks, Saalschutz in da houuuse, aiiight?« So begrüßten Saalschutz den Hörer 2004 auf ihrer Debüt-LP »Das ist nicht mein Problem«. Die Musik dazu verwurstet das Schönste aus Punk, Synthiemusik und Elektrogeballer zu einem energetischen Feierabend-Soundtrack, der punktgenau auf das Hüpfzentrum des Hörers abzielt. Apropos punktgenau: Auf ihrer Homepage rezensieren Saalschutz ihr neues Album übrigens selbst: »Die Platte ist echt fett. Sollten alle kaufen und sich die Band live anschauen!«

CHRISTIANE RÖSINGER

21.01. Bielefeld – Theater Bielefeld 22.01. Frankfurt – Mousonturm 12.02. Hamburg - Uebel & Gefährlich

Seit sich die Lassie Singers Ende der Neunziger auflösten, wartete man auf ein Soloalbum von Christiane Rösinger. Dass es ewig dauerte, nämlich bis ins Jahr 2010, war schmerzlich, doch man ahnt den Grund, sobald man »Songs of L. and Hate« anhört: So viel Defätismus auf zehn Lieder verteilt, das wirft man nicht einfach so auf's Blatt, nein, das muss reifen. Es wird hier nichts beschönigt und keine Hoffnung verbreitet. Doch seltsamerweise scheint genau das der erbauliche Aspekt an Rösingers Textarbeit zu sein: Man wird hier einfach ernst genommen! Die so spärlichen wie meisterhaften Arrangements kommen übrigens von Ja, Panik-Sänger Andreas Spechtl, der ebenfalls live dabei sein wird.

HANS UNSTERN & BAND

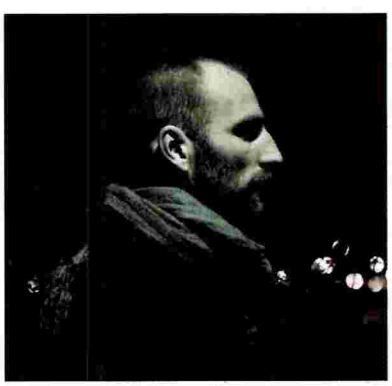
25.01. Dresden – Societätstheater . 26.01. Stuttgart – Merlin 27.01. CH-St. Gallen – Palace . 28.01. A-Salzburg – Arge 29.01. A-St. Pölten – Cafe Publik . 31.01. Passau – Zeughaus 01.02. Saarbrücken – Sparte 4

Eine der wichtigsten deutschsprachigen Platten des Jahres ist ohne Zweifel »Kratz dich raus« von Hans Unstern, eine Liedersammlung voll ergreifend faszinierender Sprachmagie. Die Detaildichte der Texte ist geradezu erschöpfend, doch der Bedeutungsschwere tut das keinen Abbruch. Jahrelang trug der Berliner Poet und Sänger seine Songs auf ausgedehnten Europa-Kreuzfahrten mit sich herum, immer wieder unterzog er sie neuen Metamorphosen. Dass sie nun fixiert auf einem Album vorliegen, bedeutet aber nicht, dass sie keine anderen Formen annehmen können. Als Musiker ist Unstern überzeugter Situationist: »Wir proben nie. Wir treffen uns zum Konzert. Die Musiker kennen die Songs, in den Leerstellen passieren die Dinge.«

1000 ROBOTA

19.01. Bremen – Tower . 20.01. Köln – Gebäude 9 21.01. Würzburg – Posthallen . 22.01. Kaiserslautern – Kammgarn . 24.01. Stuttgart – Schocken 27.01. CH-Bern – Rössli . 28.01. CH-Rorschach – Mariaberg 30.01. Freiburg – Cafe Waldsee . 03.02. Hamburg – Hafenklang (mit FSK u. Kristof Schreuf) . 04.02. Leipzig – Centraltheater (mit Die Goldenen Zitronen, FSK u. Kristof Schreuf) 05.02. München – Kammerspiele (mit Die Goldenen Zitronen, FSK u. Kristof Schreuf) . 18.02. Frankfurt – Mousonturm (mit Die Goldenen Zitronen, FSK u. Kristof Schreuf) 19.02. Düsseldorf – Zakk (mit Die Goldenen Zitronen, FSK u. Kristof Schreuf) . 20.02. Berlin – HAU (mit Die Goldenen Zitronen, FSK u. Kristof Schreuf)

1000 Robota sind eine Band der bewussten Widersprüche und des jugendlichen Zorns, eine Krawalltruppe, polarisieren ist ihre Stärke. Anton Spielmann, Sebastian Muxfeldt und Jonas Hinnerkort verwirren mit ihrem parolenhaften Postpunk nicht nur ihre vermeintliche Peergroup, die ›Hamburger Schule‹, sondern auch die Journaille. Wie stimmig ist es daher, dass all die Aufregung, die Fürsprache und die Abgrenzung exakt das Wesen dieser widerborstigen Gruppe versinnbildlichen.



ELEKTROAKUSTISCHER SALON

FELIX KUBIN, DICKSON DEE, SAINKHO NAMTCHYLAK
17.01. Berlin – Berghain

BEN FROST, KLIMEK
24.02. Berlin – Berghain

Der Elektroakustische Salon im Berghain steht für eine Kultur der elektronischen Musik abseits jedes Dancefloor-Zwangs. Hier treten zeitgenössische Avantgarde-Künstler auf, die Improvisation, Noise, Metal und Maschinenrhythmen zusammenbringen und so die Grenzen experimenteller Musik missachten und ausbeulen. Im Januar wird Felix Kubin zusammen mit Dickson Dee und Sainkho Namtchylak zu sehen sein, im Februar findet eines der seltenen Konzerte von Ben Frost statt. Frosts aktuelles Album »By the Throat« kommt mit einer neuen instrumentalen Härte daher, die den Hörer geradezu physisch angeht.

Alle Texte: Michael Lutz

SPEX PRÄSENTIERTE

BODY LANGUAGE – WHAT'S QUEER ABOUT QUEER POP?

13.11. Berlin – Hebbel am Ufer

Das Schwierigste an den geschätzten Kongressen im Hebbel-Theater ist stets das Umschalten von Theorie auf Party. Bei der dritten Ausgabe des Diskurs-Festivals »Life Is Live«, das unter dem Titel »Body Language – What's queer about Queer Pop?« mit Musik, Gesprächsrunden und Performances die Bedeutung queerer Positionen innerhalb der Popkultur aufzeigen wollte, stand der schwarze bisexuelle Rapper Juba Kalamka schließlich einem sitzenden und schweigenden Publikum gegenüber. »How ya doin'?«, rief er von der mit Instrumenten und Mobiliar überfrachteten Bühne herab. Die Antwort wurde in Bärte und Bierflaschen genuschelt, bevor sie sich im Dunkel des Raumes verlor.

Dabei gehörte Kalamkas knapp halbstündige Solo-Performance zum Besten, was im Hiphop dieser Tage auf die Bühne zu bringen ist. Ein polyphones Fahrradklingelkonzert eröffnete die Show, ging in eine pompöse Playback-Version des Queen-Klassikers »Don't Stop Me Now« über, bis Juba endlich den Hebel umlegte und einen höllisch tiefen, qualvoll langsamen Beat lostrat, der eine geradezu psycho-sakrale Interpretation von Marvin Gayes »I Want You« untermauerte. Entschlossener, psychedelischer, soundgewaltiger kann man ein Konzert nicht eröffnen! Und wüsste man nicht, dass Kalamka in den USA zu den Pionieren der queeren Hiphop-Bewegung gehört, man wäre nie auf die Idee gekommen, dass irgendetwas an seinem Gebaren oder seiner Musik besonders ›queer‹ oder ›camp‹ sein könnte. Seine Beats verweisen auf die Neunziger, er lebt eine große Leidenschaft für Sampling. Reime fährt er mit der gleichen Lässigkeit ab, mit der der Paperboy seine Zeitungen zustellt, und manchmal, wenn Juba singt oder bellt, erinnert er sogar an den besoffenen Ol' Dirty Bastard.

Da Juba Kalamka aber kaum eine Stunde zuvor im Rahmen des Panels »Challenging the Universal« einen anschaulichen Vortrag über die Lebensrealität queerer Rapper in den USA gehalten hatte, suchte man seine Performance natürlich nach irgendwelchen Zeichen von ›Queerness‹ ab. Vergebens. Was möglicherweise daran lag, dass diese Zeichen bekanntlich längst von der Verwertungsmaschinerie der Pop-Wirtschaft entdeckt und somit aussageschwach geworden sind – darüber bestand zumindest auf dem Podium Einigkeit. Zu den Referenten gehörten die Fotografin Del LaGrace Volcano, der Pornotheoretiker Warbear sowie der Künstler Johannes Paul Raether. Jeder stellte aus seiner Position heraus fest, dass zwar sämtliche Bereiche der Popkultur unter queerer Einflussnahme stehen, man aber deshalb nicht mit einer Katharsis durch das Phänomen ›Queer Pop‹ zu rechnen braucht. Neue Erkenntnisse brachte das nicht. Nun ist es sicher lobenswert, dass solche Auseinandersetzungen überhaupt stattfinden, nur erscheint es geradezu paradox, dass der Theorieteil die Praxis zwangsläufig lähmt. Die Konzerte verpufften geradezu angesichts des akademischen Vorbaus. So musste man sich noch am späten Abend fragen: Are we having fun yet?

Nach der Eröffnung der Performance-Nacht zerstreute sich das überschaubare Publikum alsbald über die drei Stockwerke der Spielstätte oder traf sich zum Rauchen vor der Tür. Dort stand, neongelb geschminkt, Johannes Paul Raether und fertigte Rosen an: Er nahm ein Deutschland-Fähnchen aus einem Köcher, fackelte das Polyester ab und wedelte das wild lodernde Ding so lange herum, bis Fahne und Holzstange zu einer Art Blüte verschmolzen waren. Eine Rose für unsere »neoliberalen Helden«, zu denen Raether all jene Personen des öffentlichen Lebens zählt, die kürzlich einen »Moment der Wahrheit« hatten – etwa Horst Köhler, als er erklärte, im Notfall auch Militäreinsätze zu billigen, um deutsche Wirtschaftsinteressen zu wahren. Nach dem Bezug zu Queer Pop fragte hier niemand mehr. Aber alle freuten sich mit Raether, als er erzählte, dass der Hauptstadtkulturfonds sich nicht gescheut habe, diesen Spaß finanziell zu fördern.

Text: Michael Lutz Foto: Doro Tuch

THE PLACE OF THE UPSIDE DOWN

»Sergeant F. de Bruin, Department of Prisons employee, Orange Free State«
1992, aus »Platteland«

ROGER BALLEN

TEXT: ESTHER BUSS
ALLE BILDER: © KERBER VERLAG

ROGER BALLEN, GEBOREN 1950 IN NEW YORK, FINDET IN DER TROSTLOSIGKEIT DES SÜDAFRIKANISCHEN ›PLATTELANDS‹ MOMENTE BIZARRER SCHÖNHEIT. DER FOTOGRAF, DER SEIT DEN 1970ERN IN JOHANNESBURG LEBT, WURDE IN DEN LETZTEN MONATEN MEHRFACH VON DEN RAP-RAVERN DIE ANTWOORD REFERENZIERT, UNTER ANDEREM IN DEREN »EVIL BOY«-VIDEO, IN DEM ES VOR ALBINORATTEN NUR SO WIMMELT. WIR DRUCKEN BILDER AUS BALLENS GERADE ERSCHIENENER RETROSPEKTIVE »FOTOGRAFIEN 1969–2009«.

Sergeant F. de Bruin ist Angestellter im Strafvollzug. Auf seinem schmächtigen Körper, der in einer steifen Uniform zu versinken droht, sitzt ein zerknautschter Kopf mit großen Segelohren. Der US-amerikanische Fotograf Roger Ballen hat ihn 1992 in Südafrika ›gefunden‹ und fotografiert; frontal, statisch, vor dem Hintergrund einer monochromen Wand. Das einzig ausstattende Bildelement ist eine horizontal hinter der Figur verlaufende Drahtleine, deren Form den wellenlinienförmigen Mund im zerfurchten Gesicht des Sergeants zu imitieren scheint. In der überzeichneten, an die Physiognomie einer Cartoonfigur erinnernden Darstellung bekommt das abgegriffene Klischee von der ›Landschaft eines Gesichts‹ plötzlich eine groteske Bedeutung.

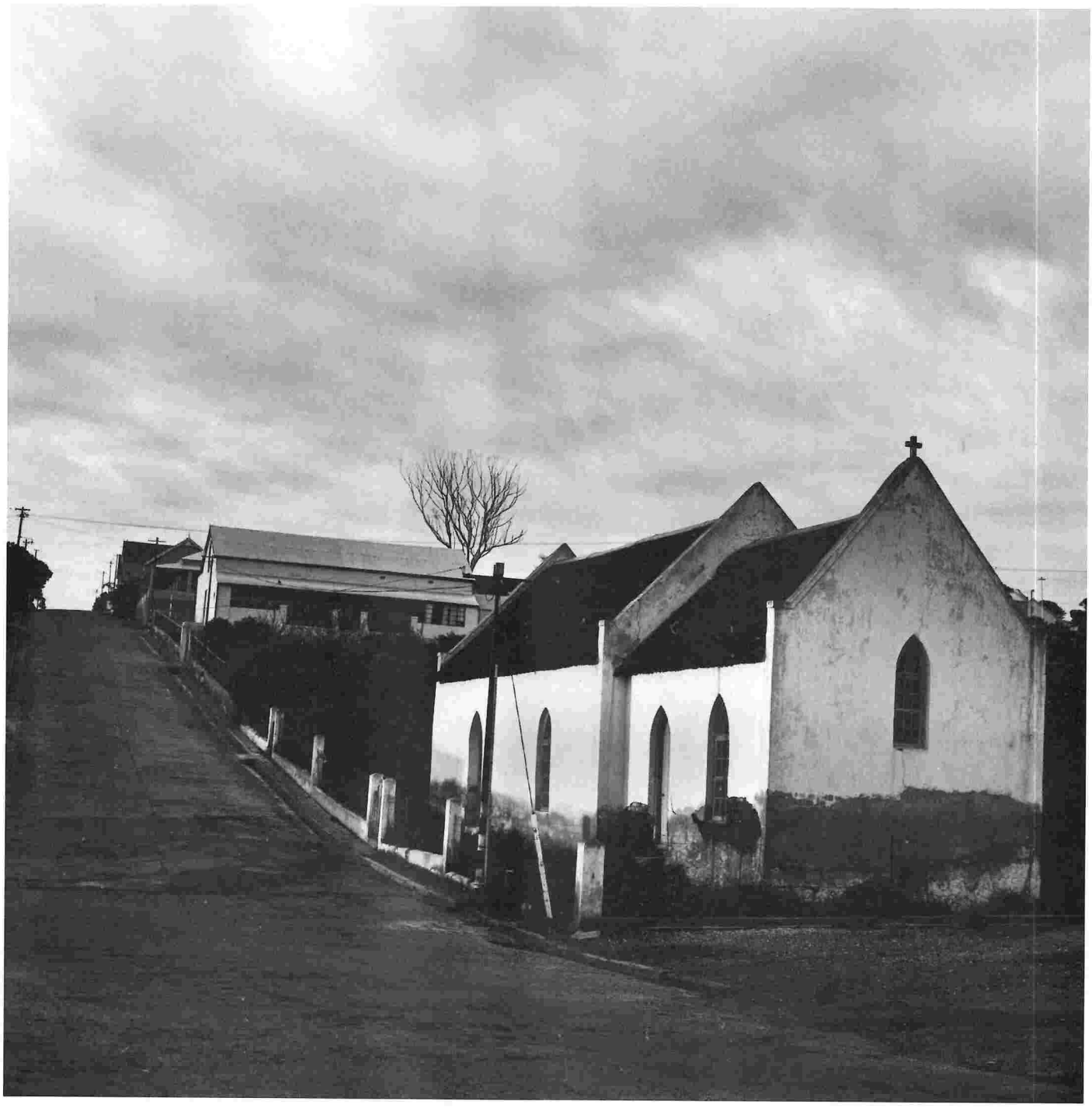
Diese Fotografie ist Teil von »Platteland. Images from Rural South Africa« – einer Serie von Bildern, die Roger Ballen zwischen 1986 und 1994 in den isolierten ländlichen Gemeinden Südafrikas aufnahm. Die Porträtierten waren verarmte Weiße, überwiegend Nachfahren der Buren – Tagelöhner, Dienstboten, Feld- und Minenarbeiter, die sich in den kargen Landschaften des ›Plattelands‹ niedergelassen hatten. Bereits Anfang der 1980er Jahre war Ballen im Zuge seiner Tätigkeit als Geologe mit der Kamera in den entlegenen Dörfern (Dorps) unterwegs gewesen. In »Dorps. Small Towns of South Africa« (1986) nimmt Ballen, noch ganz in der Tradition von Walker Evans' dokumentarischen Aufnahmen, die im Verfall begriffenen Architekturen in den Blick: schlichte Gebäude und Wohnhäuser, nackte Wände oder patchworkartige Oberflächen, deren Restspuren entfernte Erinnerungen an die Kolonialzeit wachrufen. Erst allmählich verschiebt Ballen seinen Fokus auf den Innenraum der Behausungen, und von dort aus auf ihre Bewohner – verwahrloste Außenseiter und Ausgestoßene, deren versehrte oder entstellte Körper jeder Vorstellung von ›Normalität‹ widersprechen. »Place of the upside down« heißt eine viel spätere Fotografie aus dem Jahre 2004 – ein Titel, der Ballens verkehrte, abgründige Bildwelten bis heute treffend überschreibt.

Vor allem die Fotografien von Henri Cartier-Bresson und Diane Arbus sind für den 1950 in New York geborenen Ballen, der seine Laufbahn mit Porträts von Jugendlichen im Stil der ›street photography‹ begann (»Boyhood«, 1978), wichtige Einflüsse. In »Platteland« und der darauf folgenden Serie »Outland« (2001) zeigt er Paare oder isolierte, auf sich selbst zurückgeworfene Existenzen, häufig in Interaktion mit einem Tier. Dabei sind Zärtlichkeit und Aggressivität oftmals nicht zu trennen. Welpen werden gewaltsam an den Körper gedrückt oder verschwinden in zupackenden Händen; Katzen, Ratten und Hausschweine sind Lebensgefährten in symbiotischen Beziehungen; Hunde werden trophäenartig neben ihre Besitzer platziert – ebenso wie Gewehre oder andere Waffen.

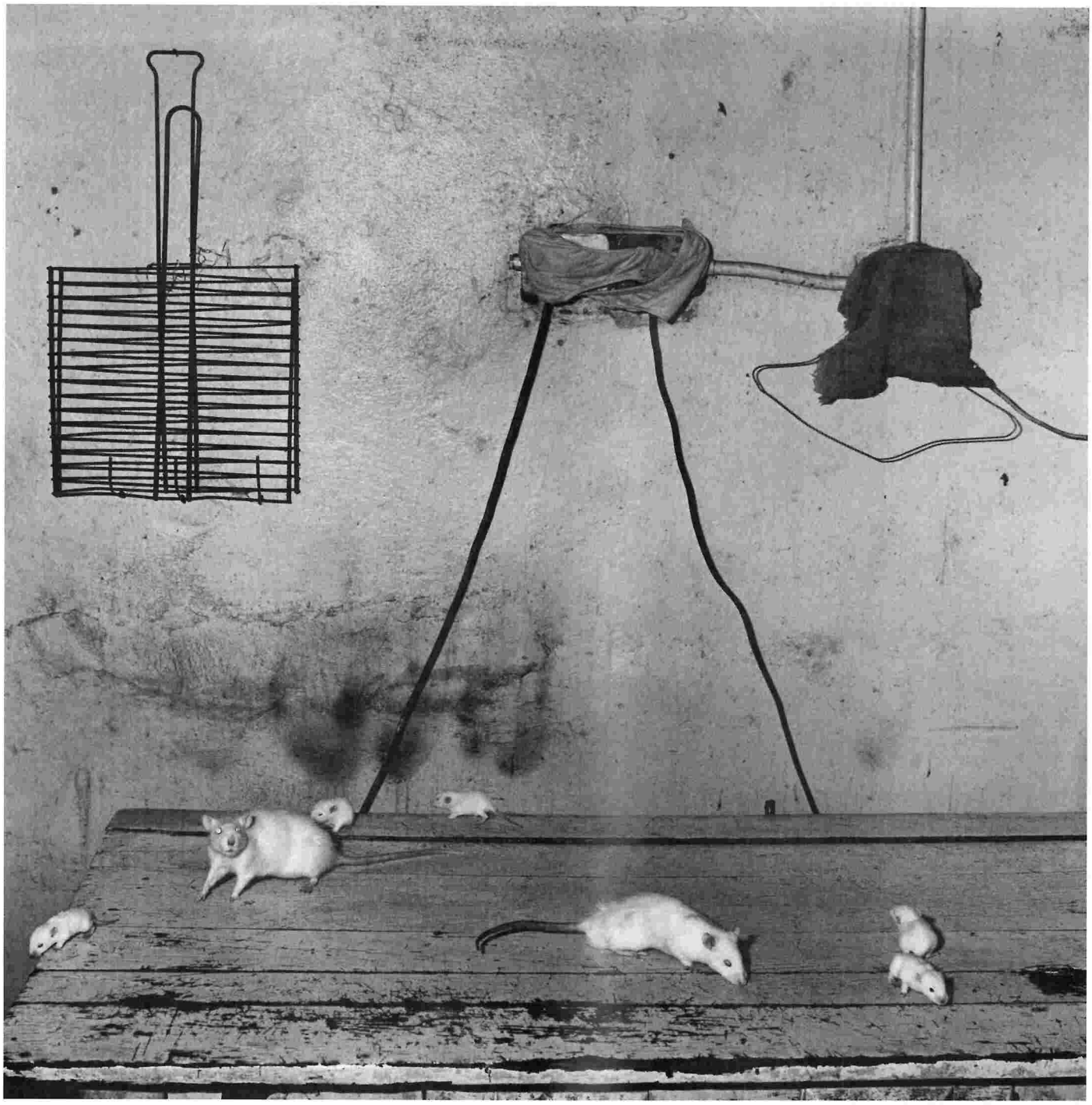
Ballen fotografiert die Bewohner in ihren trostlosen Wohnungen, der Bildausschnitt beschränkt sich dabei meist auf einen klaustrophobisch anmutenden Raum zwischen Boden, Bett und Wand. Das Interieur ist spärlich, oft besteht es nur aus einem durchgesessenen Sofa oder einer abgewetzten Matratze. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Fotograf der Textur der schrundigen Wände, den Flecken, Rissen, Löchern und ramschigen Bild-im-Bild-Motiven – Wandgestaltungen wie Pin-ups, religiöse Kalender oder trashige Gemälde mit exotischen Safaridarstellungen, die wie Eingänge in abgedroschene Fantasiewelten wirken. Trotz ihrer unmittelbaren, naturalistischen Qualität haben Ballens Fotografien schon hier etwas ›Gebautes‹. So wird etwa das für ihn typische schwarz-weiße, quadratische Format durch wiederkehrende formale Elemente strukturiert, die zu Ballens unverkennbarer Handschrift gehören: Materialien wie Kabel, Schnüre, Äste, Rohrsegmente oder Drahtbügel, die in den späteren Bildern eine immer autonomere Rolle einnehmen und zu rätselhaften Artefakten mutieren. In diesen linienhaften Patterns zeigt sich Ballens Vorliebe für primitivistische, archaische Formen, die von Geschichte, zivilisatorischen Einflüssen und Massenkultur unberührt bleiben.

Die als Buch publizierte »Platteland«-Serie stellte Ballens Fotografien Mitte der 1990er Jahre erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vor und entfachte vor allem in Südafrika eine erhitzte Kontroverse, die um Vorwürfe wie Voyeurismus und Ausbeutung kreiste – Begriffe, die im Zusammenhang mit der Darstellung von ›Andersartigkeit‹ mitunter reflexhaft ins Spiel gebracht werden. Tatsächlich passten Ballens Aufnahmen weder in die dokumentarische Bildtradition südafrikanischer Fotografen wie etwa David Goldblatt, noch ließen sich die durch Isolation und Inzucht deformierten Portraitierten mit dem Bild der vermeintlich herrschenden weißen Klasse in Einklang bringen. Auch

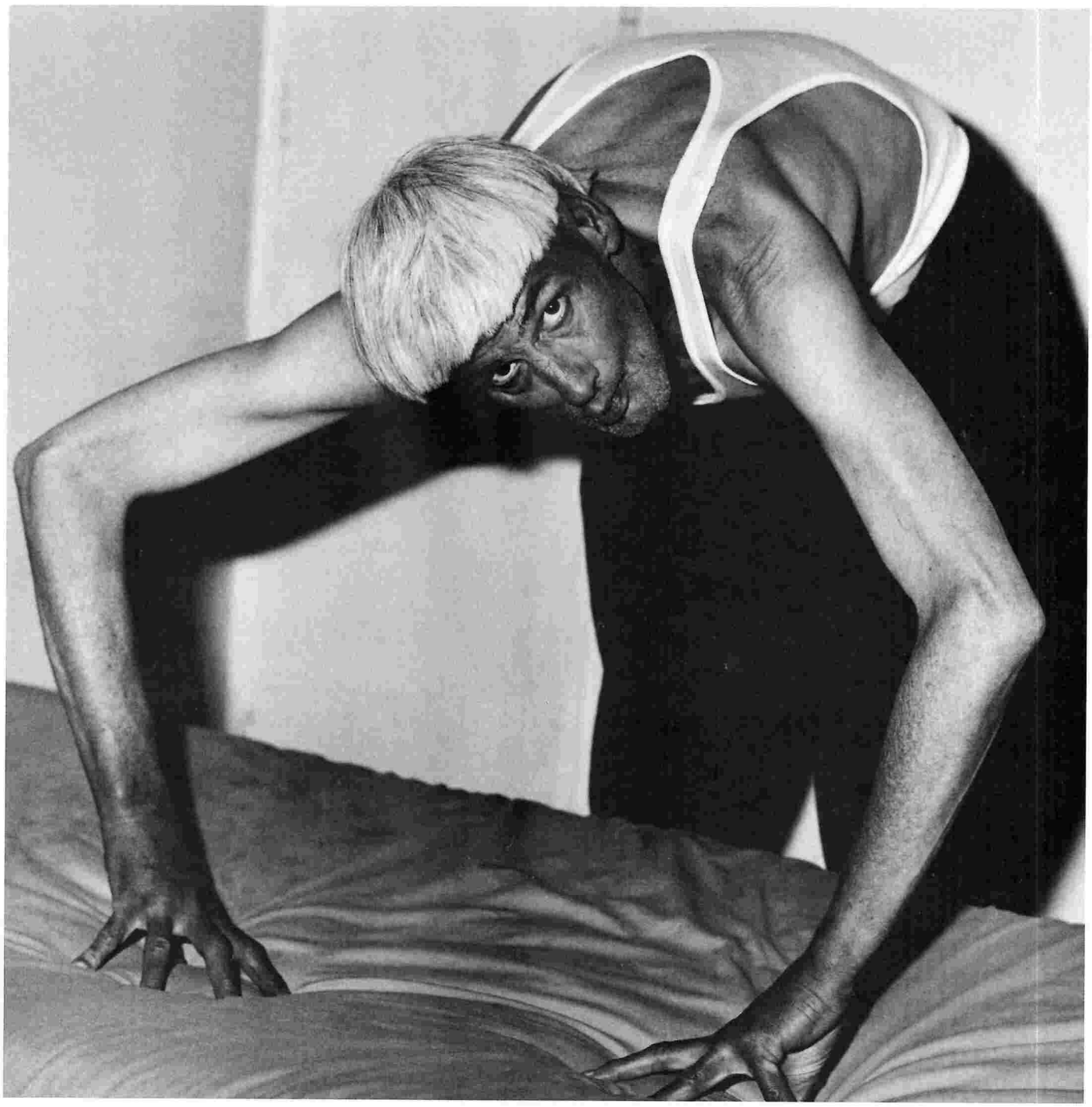
»Teenager with glass eye, Western Transvaal«
1994, aus der Serie »Platteland«



»Early morning, Napier«
1985, aus der Serie »Dorps«

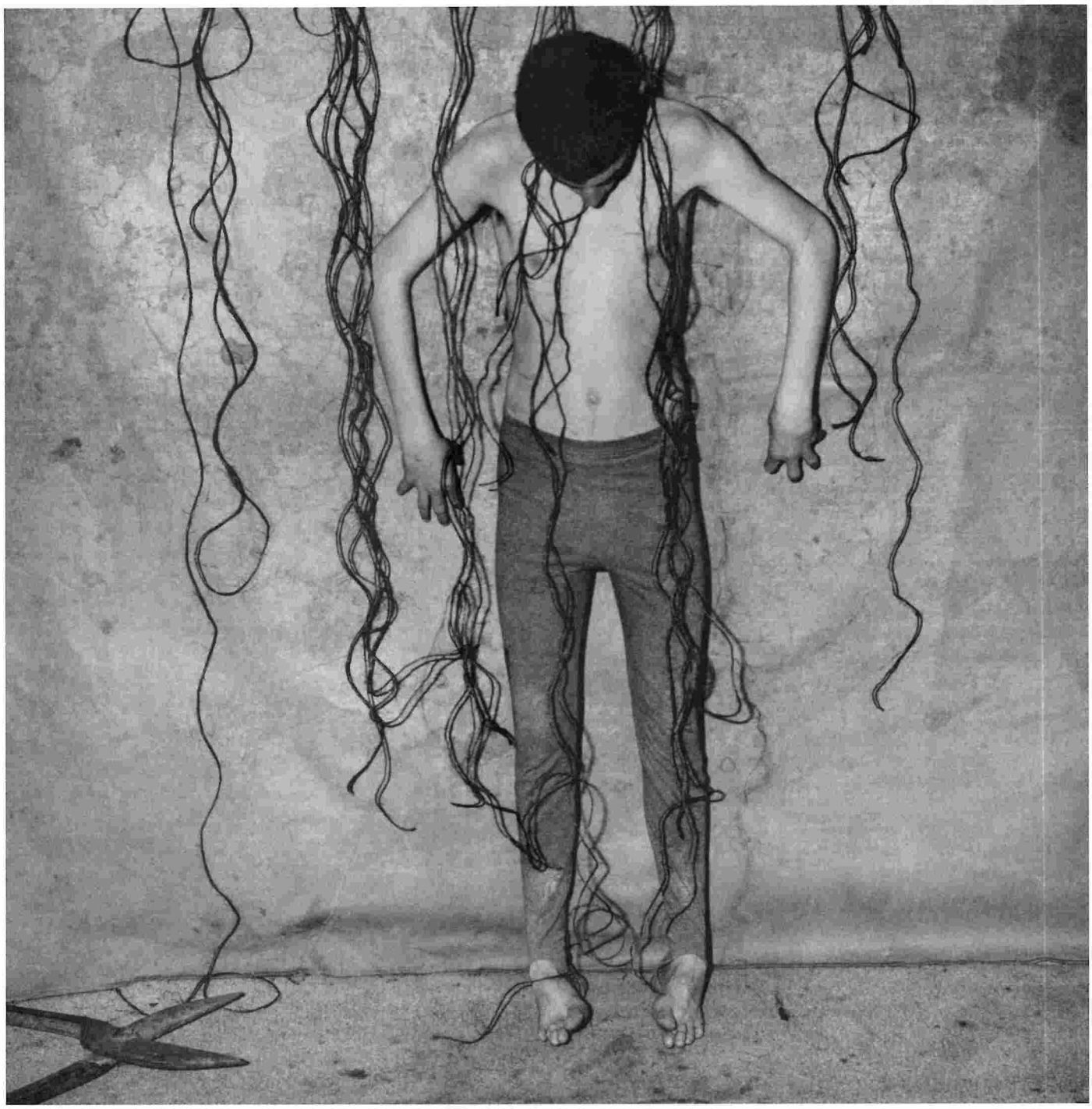


»Rats on kitchen table«
1999, aus der Serie »Outland«



»Man bending over«
1998, aus der Serie »Outland«

»Man shaving on verandah, Western Transvaal«
1986, aus der Serie »Platteland«



»Cut loose«
2005, aus der Serie »Boading House«

»Security guard and puppy on staircase«
1997, aus der Serie »Outland«

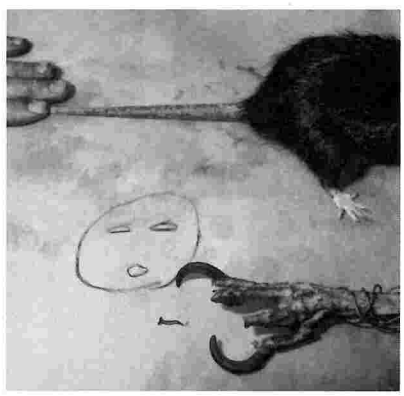
wenn Ballen »Platteland« eher als psychologische Portraits verstanden wissen wollte denn als politisches Statement, erzählen gerade die in der Endphase des Apartheid-Systems entstandenen Fotos nicht zuletzt von der Verunsicherung und Entfremdung der burischen Unterschicht angesichts der Auflösung einer auf weißen Privilegien basierenden Gesellschaftsordnung.

Spätere Serien wie »Shadow Chamber« (2005) und »Boarding House« (2009) entfernen sich zunehmend von der gesellschaftlichen Realität Südafrikas und dem Genre der sozialdokumentarischen Reportage. Während in der »Platteland«- und »Outland«-Serie bereits ein gewisses Faible für groteske Situationen auszumachen war, übersteigert Ballen das Absurde und Entfremdete nun durch präzise inszenatorische Eingriffe. Sein Begriff der ›dokumentarischen Fiktion‹ zielt dabei jedoch nicht auf Authentizitäts-Dekonstruktionen, sondern folgt eher einer Vorstellung visueller Verdichtung, wie sie ebenfalls für das Theater charakteristisch ist. Seine späteren albtraumartigen Szenarien erinnern an die psychogenen Bildwelten David Lynchs, an die Kombination heterogener Objekte im Surrealismus, an das absurde Theater Samuel Becketts. Entsprechend verschiebt sich der Bildraum zum bühnenhaften Setting, in dem die Porträtierten ihre vormals starre (Objekt)position verlassen und als Darsteller agieren. »Cut Loose« (2005) zeigt einen vor einer Wand stehenden Jungen in einem Gewirr von herabhängenden Schnüren, sein Kopf ist herabgesenkt, Hände und Füße nehmen eine krallenartige Geste an. Durch die Schnüre und eine auf dem Boden liegende überdimensionierte Schere wirkt das Bild symbolisch übercodiert – man denkt an eine Erhängung, eine Befreiung oder auch an die fremdbestimmten Bewegungen einer Marionette. Noch irritierender sind Ballens Fotografien, wenn sie gar nicht erst nach Deutung rufen. In »Stretched Goose« (2004) halten die unter einem noppenartigen Schaumstoff hervorschauenden Arme einer schwarzen Person Hals und Schwanz einer weißen Gans fest, die Handbewegung zieht das Tier imaginär in die Länge. Ein an der Wand hängendes Arrangement von Drahtbügeln wirkt dabei wie ein abstrahiertes Spiegelbild dieser surrealen Szene, die eigenen, nicht lesbaren Gesetzen folgt.

Ähnlich wie der deutsche Informel-Künstler Wols entdeckt auch Ballen im Abseitigen, Maroden und Verfallenen immer wieder Momente bizarrer Schönheit. Seitdem der zunehmend im Kunstkontext präsente Fotograf an der Verfeinerung und Differenzierung seines ikonografischen Stils arbeitet, haben seine Bilder allerdings an Direktheit verloren. Die Arbeiten der letzten Jahre sind Stillleben und abstrakte Tableaux, die das fotografische Medium überschreiten und Malerei, Zeichnung, Skulptur und Theater in die Bildgestaltung mit einbeziehen. Während der menschliche Körper nur noch in fragmentierter Form oder als Surrogat auftaucht – in Form von Masken, Puppenköpfen etc. –, nehmen Wandflächen eine immer prominentere Rolle ein. Sie sind mit Drahtelementen, abstrakten Formen, primitivistischen Zeichnungen und Symbolen gestaltet, die sich irgendwo zwischen Kinderbildern, Joan Miró, Cy Twombly, Höhlenmalerei, Art Brut und Graffiti bewegen. Die ebenso artifiziellen wie archaischen Aufnahmen aus der aktuellen »Asylum«-Serie etwa, die Ballen in einem Haus eines ›animal hoarders‹, eines ›Tiersammlers‹, fotografierte, wirken mit ihren üppigen, ornamentalen Wand-Assemblagen aus Puppenteilen, Vogelmotiven und Fratzen wie surrealistisches Barock – Sergeant F. de Bruin würde sich hier wohl wie ein Alien im Museum fühlen.

»Head inside shirt«
2001, aus der Serie »Shadow Chamber«

»Room of the Ninja Turtles«
2003, aus der Serie »Shadow Chamber«



»Predators«,
2007, aus der Serie »Boarding House«

Roger Ballen »Retrospective« *Hrsg. Ulrich Pohlmann, Münchner Stadtmuseum, mit einem Textbeitrag von Ulrich Pohlmann, 148 Seiten mit 268 Schwarzweiß-Abbildungen, Deutsch/Englisch, Hardcover (Kerber Verlag) Oktober 2010*

»Roger Ballen – Fotografien 1969–2009« *Münchner Stadtmuseum, St.-Jakobs-Platz 1, 80331 München, www.stadtmuseum-online.de, bis 27. Februar 2011*

REAKTIONEN

»Spexworlds!« ist eine Software, mit der Kinder dreidimensionale Raum-Modelle erstellen können. Eine Kernkompetenz, finden wir und haben unsere Redaktion neu eingerichtet: Mit stabilen Holzstühlen, Wänden in freundlichen Farben und einer Frau, die alles im Griff zu haben scheint. Auffälliges Detail: Zwei der kleinen Redakteure tragen grüne Basecaps. Kostenpunkt des virtuellen Büros: $6351,56.

BETR.: *KEINE FRAGEN AN DIE FRAU*

Sind die gefährlich oder wollen die nur spielen? Das ist eine der Fragen, die man dem südafrikanischen Hype-Duo Die Antwoord verunsichert in den Weg stellt, statt einfach fett zu dem trashigen Eurodance-Rap abzuhotten. (...)

Interviews mit Die Antwoord werden deshalb gerne mit Fragen zu Apartheid, Nelson Mandela und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation in Südafrika gespickt. Sehr zum Missfallen von Band und Manager, worüber auch die Spex in ihrer gegenwärtigen Titelgeschichte berichtet.

Weniger groß dagegen ist die Sorge, dass man Yo-Landi Vi$$er, den weiblichen Teil des überwiegend als Duo auftretenden Trios, in der Berichterstattung weitgehend unberücksichtigt lässt. Jürgen Ziemer spricht auf Zeit-Online fast ausschließlich über die Person Watkin Tudor Jones, wie Ninja – also der männliche Teil – mit bürgerlichem Namen heißt, und auch in der Spex steht vor allem Mister Ninja im Vordergrund. Immerhin mit dem interessanten Hinweis, er schubse seine Partnerin schimpfend an, »gefälligst auch mal was zu sagen«. Warum sollte sie, wenn der Journalist sie nicht einbezieht? Mal abgesehen von der Frage nach den »von Peaches popularisierten Sex-Ermächtigungsgesten«, die Yo-Landi nicht mehr als ein lahmes Grinsen entlockt.

Dass es anders geht, erfahre ich bei meiner eigenen Begegnung mit dem auf mürrische Proleten getrimmten Duo Anfang Juli. (...) Bevor ich den Konferenzraum zum Interview betrete, nimmt mich der Pressepromoter der Plattenfirma mit dem Hinweis in Empfang, doch bitte über die Musik zu reden und keine Fragen zu Nelson Mandela zu stellen. Alles klar! Schließlich fängt mich noch der Manager vom US-Label ab und wiederholt die Bitte, auf politische Hintergrundfragen zu verzichten und auch Yo-Landi ein paar Fragen zu stellen. Das hätten die vorangehenden Kollegen nämlich versäumt. (...) Dabei gibt es eine Menge Fragen, die man Yo-Landi Vi$$er stellen könnte. Zum Beispiel, warum sie live auf der Bühne so vollends in die Fresse zu hauen bereit ist, im Video zu »Enter the Ninja« dagegen im Schulmädchenkleid neckisch um Schutz trällert. Die Südafrikanerin nennt das die andere Seite ihres Wesens. »Jeder Mensch hat zwei Seiten, und während ich im Clip das kleine Mädchen imitiere, kann ich im wahren Leben durchaus naughty sein«, sagt sie, und Ninja nickt bekräftigend. (...) Komisch, dass noch keiner auf die Idee gekommen ist, sie zu fragen, wer sich denn um das gemeinsame Kind kümmert, von dem in der Info ihrer Plattenfirma krude die Rede ist.

Yo-Landi und Ninja entwickeln auch die Songs zusammen. Wieder ergreift sie das Wort und scherzt: »Ich schreibe dem Ninja die meisten seiner Raps«. Ninja lacht und erklärt, dass Yo-Landi in der Tat die guten Ideen habe, während er für die Struktur zuständig sei.

Die Gleichberechtigung funktioniert also bei Die Antwoord. Schade nur, wenn dass in den Medien nicht immer so ankommt.

Verena Reygers
Auf Freitag.de, *01.11.10*

BETR.: *KRITISCHE ANMERKUNGEN ZU ROBERT MISIK*

In Spex #328 schrieb Robert Misik über das Verhältnis von Pop(-Ethik) und Kapitalismus. In seinem Text gibt es neben vielen hellen Momenten eine Menge Blödsinn zu lesen. (...) Der Kapitalismus verleibt sich alles Mögliche als Frischzellenkur ein, also auch Pop. Somit stimmt natürlich, was Misik schreibt – es ist aber keine neue Erkenntnis. Und dass bei der Übertragung von Popelementen in der Regel einiges schief geht – klar, die Überträger sind einfach die falschen Leute. Spannender ist es aber doch zu fragen, was Pop vom Kapitalismus abgeschrieben hat und warum er nicht damit aufhört, rüberzuschielen.

Wie konnte es dazu kommen, dass Pop sein subversiver Impetus verloren ging? Diedrich Diederichsen war dem Problem schon 1985 auf der Spur. In »Sexbeat« beschreibt er, wie irgendwann Anfang der 80er von einer Hipster-Generation zur nächsten vergessen wurde, »alle aufgeklärten Grundwerte, deren Erwähnung uns aufgrund ihrer Selbstverständlichkeit obsolet erschienen wären« weiterzugeben. Das führte zu »intellektueller Promiskuität«, in deren Folge »großräumiger, subkulturgeschichtlicher Zusammenhang« verloren ging. So war es zum Beispiel Anfang der Achtziger

richtig und wichtig, sich »von der Sorte Sozialismus abzusetzen, die unsere älteren Brüder und Sozialkundelehrer verbrochen hatten« – nicht aber darum den Sozialismus an sich zu diskreditieren, doch »ergriff diese neue Jugend unsere Äußerungen als Rechtfertigung für ihre eigene christdemokratisch-apolitische Yuppie-Existenz«. Es fehlte im Pop in der Folge einfach »die eindimensional stumpfe Härte und Renitenz der von '68 ausgegangenen Bewegungen« als Sozialisationsinstanz. Deshalb ist Pop heute weitgehend unkritisch und affirmativ. (...)

Ich möchte noch auf die »autoritären Strukturen« im »dritten Kapitalismus« eingehen, mit denen laut Misik »kaum einer von uns mehr die Bekanntschaft macht«. Kein Kontakt mit autoritären Strukturen? An Hochschulen werden Studierende mit rigiden Prüfungsordnungen und teilweise mit Studiengebühren zu autoritären Fachidioten erzogen. Demokratie? Kritik? Keine Zeit, Karriere. Denn wie im Rahmen von Hartz IV mit Arbeitslosen umgegangen wird, ist einfach nur zynisch und das weiß auch jeder. Manche beschweren sich: Jedes Wochenende werden auf Demonstrationen Leute von der Polizei verprügelt, beim Klimagipfel in Kopenhagen wurden in einer Woche 2000 Menschen festgenommen, circa genauso viele wie zwei Jahre zuvor in Heiligendamm. Ganz zu schweigen vom Elend der meisten Migranten.

Vielleicht sollte sich Pop mal wieder ins ›authentische‹ Leben stürzen. Dann würde er auch erkennen, an wem er sich aktuell orientiert und wie uncool das ist. Aber solange es im Pop reicht, oberflächlich ›sein Ding‹ zu machen, ist damit nicht zu rechnen.

Kristian M. Rye

LESERBRIEFE
BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ADIDAS www.adidas.com
BARBOUR www.barbour.com
BENCH www.bench.co.uk
BENETTON www.benetton.com
BEN SHERMAN www.bensherman.de
CAMPER www.camper.com
CHEAP MONDAY www.cheapmonday.com
COLOUD www.coloud.com
CONVERSE www.converse.de
DOCKERS www.dockersshop.com
FALKE www.falke.com
FILIPPA K www.filippa-k.com
FIRETRAP www.firetrap.com
FLORIS VAN BOMMEL www.florisvanbommel.de
FRED PERRY www.fredperry.com
HUGO BOSS www.hugoboss.com
JIL SANDER www.jilsander.com
KEDS www.keds.com
KIPLING www.kipling.com
KILIAN KERNER www.kiliankerner.de
LACOSTE www.lacoste.com
LEVIS www.levi.com
LONGCHAMP www.longchamp.com
MARC O'POLO www.marc-o-polo.com
MINIMARKET www.minimarket.se
MYKITA www.mykita.com
NIKE www.nike.com
PALLADIUM BOOTS www.palladiumboots.com
PUMA www.puma.com
REEBOK www.reebok.com
REPLAY www.replay.it
SISLEY www.sisley.com
STARSTYLING www.starstyling.net
STONE ISLAND www.stoneisland.com
STRENESSE www.strenesse.com

VOR 31 JAHREN

Peter Bömmels, Wilfried Rütten und Bernhard Schaub treffen Andy Gill (Gang Of Four) für die im September 1980 erschienene Nullnummer der Spex

ltag

GANG OF ONE

Gespräch mit Andrew Gill – Gang of Four – im Volksgarten

Einen Tag vor Redaktionsschluß ergab sich für uns die Gelegenheit, mit Andy Gill zu sprechen. Der Gitarrist der G of 4 war auf Urlaub in Düsseldorf bei gemeinsamen Bekannten, in Begleitung von Minou. Das Gespräch fand im Kölner Volksgarten statt...

SP: Pe, Wi, Ba.

SP: Kommt Ihr nochmal nach Deutschland?

AG: Ja, aber ich weiß nicht genau, wann. Bis Weihnachten spielen wir noch 10 Konzerte in den USA. Den Rest der Zeit wollen wir neue Stücke schreiben und Aufnahmen machen.

SP: Ihr wart ja jetzt schon zweimal in den USA. Was habt Ihr da für Erfahrungen?

AG: Beim erstenmal war es Schwerstarbeit! Wir haben in 5 1/2 Wochen 35 Konzerte gemacht, d. h. ungefähr jeden Abend eins. Wir hatten einen kleinen Dodge-Van, in dem fuhren: die G of 4, ein Road-Manager, ein Manager, die ganze Anlage. Der Tag sah dann so aus: 600 Meilen Autofahren, Anlage aufbauen, spielen, Anlage abbauen, dann vielleicht ein Paar Bier, dann mit der Anlage ins Hotel, weil wir den Wagen nicht abschließen konnten. Morgens dann früh aufstehen, Anlage einladen, dann wieder 700 M...

AG: Ja. Damals das Konzert in Santa Monica war auf jeden Fall schrecklich. Eine riesige Bühne, und die Mikrophone standen ganz hinten, so daß man wirklich weit weg vom Publikum war, bestimmt 30 m.

SP: Also das richtige für Led Zeppelin und dergleichen.

AG: Ja, aber den Buzzcocks hat das auch gut gefallen. Das gute an Amerika, fand ich, war die Unvoreingenommenheit der Leute. Sie nehmen dich für das, was du bist und haben keine Vorstellung darüber, wie du sein solltest.

SP: Sind die Leute nicht einfach neugierig? Eure Musik klingt neu und Ihr seid Engländer, also daher, wo New Wave herkommt.

AG: Ja, das spielt eine Rolle. Jimi Hendrix z. B. hatte erst in England Erfolg und erst dann hat man ihn in den USA akzepuert. Die Amis denken dann: Wenn es für England gut ist, ist es auch für uns ok. Die Amerikaner hören lieber zu und freuen sich, als groß nachzudenken oder so. Und sie versuchen nicht alle, möglichst cool zu sein.

SP: In D'land ist das Publikum auch oft sehr cool.

AG: Genau wie in England. Sie haben Angst davor, daß ihnen etwas gefällt, wovon man glaubt es sei uncool, wenn es einem gefällt. Und oft ist es so, daß die Leute eine Gruppe mit den Augen der Musikpresse sehen...

Einen Tag vor Redaktionsschluss ergab sich für uns die Gelegenheit, mit Andy Gill zu sprechen. Der Gitarrist der G of 4 war auf Urlaub in Düsseldorf bei gemeinsamen Bekannten. Spex: »Oft wird eine Gruppe hochgespielt, damit man sie danach umso besser fallenlassen kann. So ist man z.B. mit der Pop Group verfahren. Erst wurde gesagt: Das ist die Zukunft des Rock'n'Roll...« Gill: »Ja, und dann hat man sie erschossen.« Spex: »Bist du hier nur als Tourist oder hat dein Aufenthalt mit den G of 4 zu tun?« Gill: »Nein, wir sind nur auf Besuch. Dann haben wir gehört, daß in Köln ein Paar Leute eine Zeitung machen und mich interviewen wollen. Eigentlich wollten wir am Rhein spazierengehen.« Spex: »Der Rhein stinkt ja sowieso. Und hier im Volksgarten ist's auch gut. Aber mit der Zeitung haben wir noch Probleme. Dafür sind wir unabhängig und machen alles selbst.« Gill: »Das finde ich gut! Aber in 10 Jahren habt ihr bestimmt 300 Angestellte.«

Die nächste Spex: ab dem 25. Februar am Kiosk

JUBILÄUMSAUSGABE

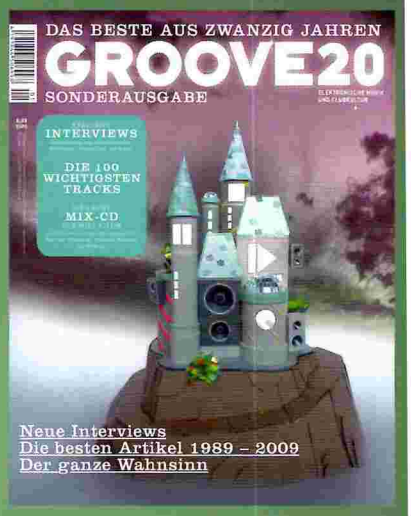
GROOVE20

DAS FÜHRENDE MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

DAS BESTE AUS ZWANZIG JAHREN.
Reviews der hundert wichtigsten Tracks 1989 – 2009.
Exklusivinterviews mit Derrick May,
Sven Väth, Richie Hawtin, DJ T., Raf Simons
und Eve & Rave.

+ EXCLUSIVE MIX CD VON MISS KITTIN
Mit Klassikern von Carl Craig, Maurizio, Josh Wink,
Ron Trent, Plastikman, Ellen Allien,
Ricardo Villalobos, Monolake, Guy Gerber.

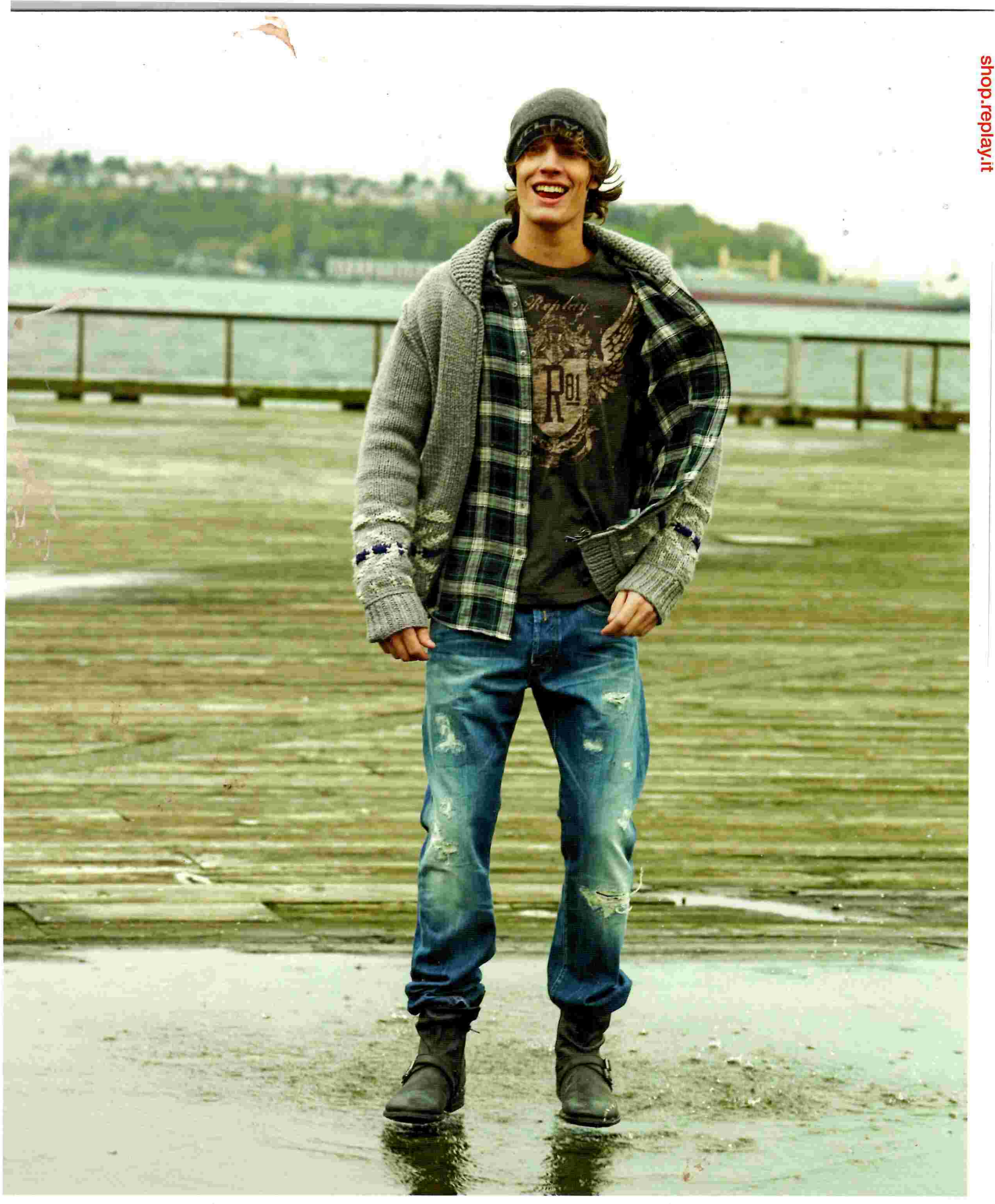
AB JETZT IM HANDEL.



ALLE
2 MONATE NEU
AM KIOSK.
INKLUSIVE
GROOVE CD

GROOVE
DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE
MUSIK UND CLUBKULTUR

www.groove.de


shop.replay.it
REPLAY
October 2 saturday 11a.m. Pier 66 Seattle